

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ**  
**SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES - SCHLA**  
**DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES -DECISO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

**MILENA COSTA DE SOUZA**

**TRANSPANAMERICANA:**  
**GÊNERO E SEXUALIDADE NA PRODUÇÃO DE ARTISTAS VISUAIS LATINO-**  
**AMERICANXS CONTEMPORÂNEXS**

**CURITIBA**

**2017**

**MILENA COSTA DE SOUZA**

**TRANSPANAMERICANA:  
GÊNERO E SEXUALIDADE NA PRODUÇÃO DE ARTISTAS VISUAIS LATINO-  
AMERICANXS CONTEMPORÂNEXS**

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutora em Sociologia, no Curso de Pós-Graduação em Sociologia, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Profa. Dra. Miriam Adelman

CURITIBA

2017

Catálogo na publicação  
Mariluci Zanela – CRB 9/1233  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Souza, Milena Costa de  
Transpanamericana: gênero e sexualidade na produção de  
artistas visuais latino-americanxs contemporâneos / Milena Costa de  
Souza – Curitiba, 2017.  
264 f.; 29 cm.

Orientadora: Miriam Adelman  
Tese (Doutorado em Sociologia) – Setor de Ciências Humanas  
da Universidade Federal do Paraná.

1. Gênero – Sexo – Aspectos sociais. 2. Bienal de São Paulo  
(31.: 2014 : São Paulo, SP). 3. Arte moderna - Séc. XXI – América  
Latina. I. Título.

CDD 306.766



## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em SOCIOLOGIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **MILENA COSTA DE SOUZA** intitulada: **TRANSPARANAMERICANA: GÊNERO E SEXUALIDADE NA PRODUÇÃO DE ARTISTAS VISUAIS LATINO-AMERICANOS CONTEMPORÂNEOS**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação.

Curitiba, 29 de Março de 2017.

MERYL ADELMAN

Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

AMÉLIA SIEGEL CORRÊA

Avaliador Externo (UFPR)

FERNANDO DE FIGUEIREDO BALIEIRO

Avaliador Externo (UFSM)

PAULO ROBERTO DE OLIVEIRA REIS

Avaliador Externo (UFPR)

ANA LUISA FAYET SALLAS

Avaliador Interno (UFPR)



*Dedico esse trabalho a todxs que encontram caminhos  
possíveis pelas linhas tortuosas da latinidade,  
que transformam a fala desde a América Latina em potência  
criativa e utopia*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todxs xs artistas sobre xs quais escrevi, por nos ajudarem a seguir presentes no mundo.

À minha mãe que um dia, quando cheguei em casa chorando por ter sido chamada de filha da puta me ensinou, ainda criança, que ser considerada puta e vadia na nossa sociedade pode ser transformado em algo libertador.

Ao meu pai por me ensinar que recomeçar é sempre possível, que não existe linha de chegada, mas apenas aprendizagens constantes.

Ao meu irmão por me fazer rir de mim mesma e me conhecer tão bem.

Ao Pedro, por retribuir o meu amor, me olhar “desse” jeito e estar sempre ao meu lado me acompanhando nas loucuras da vida.

À professora Miriam Adelman por acreditar em mim, no meu trabalho, me orientar e me inspirar durante tantos anos.

À professora Ana Luisa Sallas, companheira de viagens, que me fez refletir inúmeras vezes sobre os limites da academia e que a vida vai muito além...

Ao professor Jack Halberstam por estar presente em diversos caminhos desse estudo. Da primeira vez que li seus livros, a mudança que essa experiência me causou, e por me receber na USC em 2015 proporcionando um ano de intensos aprendizados e transformações acadêmicas.

Ao comentários coletivos dos professores Ana Luisa Fayet Sallas, Keila Kern, Paulo Reis e Miriam Adelman que fizeram da minha banca de qualificação um processo construtivo e inspirador.

À amiga Carolina Ribeiro por me acompanhar nas marchas da vida, gritar comigo pelas ruas, me ouvir, me estender a mão sem eu pedir, ler o meu texto inúmeras vezes e entre tombos e lágrimas falar gentilmente me acalmando: vai amiga, está quase no fim. Você foi minha grande companheira nesses anos de doutoramento.

À amiga Stephanie Williams por me receber na sua casa durante meses em Los Angeles, pelas tardes de conversa sobre arte, feminismo e aspirações pessoais, quando ambas escrevíamos sobre arte, gênero e sexualidade. L.A não seria a mesma sem você e seu Dry Martini.

Devemos não somente nos defender, mas também nos afirmar, e nos afirmar não somente enquanto identidades, mas enquanto força criativa.

Michel Foucault

This work addresses the political and historical dimension of our personal selves; it also expands the sphere of the intimate. It isn't moving because it is about hard things but rather because it makes us feel history moving through us, and that is hard

Jennyfer Doyle

## RESUMO

O tema da presente tese é a Arte Contemporânea Latino-Americana em diálogo com os referenciais de gênero e sexualidade. Tendo em vista a amplitude das produções que tangenciam essas esferas, essa pesquisa elegeu como ponto de partida a 31ª Bienal de São Paulo (2014) intitulada *Como...coisas que não existem*. O evento propôs levar para o espaço do Pavilhão da Bienal as discussões que tomaram conta das ruas durante um ano de intensas manifestações políticas ao redor do mundo e que no Brasil tomou proporções a serem ainda decifradas. A equipe curatorial convidou artistas e projetos que discutiram acontecimentos considerados eminentes ou pouco visibilizados pelos meios de comunicação e de produção de conhecimento hegemônicos. Naquele contexto, as questões de gênero e sexualidade adquiriram amplo destaque, ao ponto da 31ª Bienal de SP ser conhecida como a trans Bienal e a edição que focou pela primeira vez nos temas de gênero e sexualidade. Portanto pergunto: De que maneira gênero e sexualidade são constituídos enquanto imagens, discursos e experiências nas produções visuais de artistas contemporâneos latino-americanos no contexto da 31ª Bienal de São Paulo? Quais as principais questões evocadas por esses projetos visuais em diálogo com as relações de gênero e sexualidade no contexto latino-americano? A pesquisa fundamenta-se em uma análise sob as perspectivas dos estudos culturais, as teorias feministas, descoloniais e *queer/transviadas*. A análise também parte de uma perspectiva interseccional que dá atenção sobre como as relações de gênero, raça, religião, sexualidade e as políticas da representação, influenciam na formação e aplicação das ideias sobre a América-latina, artista, corpo, obra de arte e valor estético. Foco nas condições e contexto social que possibilitaram e produziram a visibilidade de sexualidades não hegemônicas, relações de gênero e corpos transgêneros durante a Bienal de 2014, situando-a, por sua vez, na geografia e história social da América Latina. Contextualizo como as representações de gênero e sexualidade foram apresentadas nas últimas edições da Bienal de São Paulo, considerando a trajetória do evento enquanto um arquivo vivo que, existe fisicamente, além de ser ampliado a cada dois anos através das novas edições que também miram a trajetória da própria Bienal para se pensarem. Por fim analiso as obras dos/as artistas Nahum B Zenil, Giuseppe Campuzano, Sergio Zevallos, Virginia de Medeiros, Las Yeguas del Apocalipsis e Mujeres Creando no contexto do evento considerando as trajetórias desses artistas na conjuntura latino-americana e de seus locais de produção.

**Palavras-chave:** Gênero e Sexualidade. 31ª Bienal de São Paulo. Arte contemporânea Latino-americana.

## ABSTRACT

The theme of this thesis is the Latin-American Contemporary Art in conversation with gender and sexuality. Taking in consideration the amplitude of the productions that touch this areas, this research elected as its starting point the 31<sup>st</sup> São Paulo Biennial (2014) named *How... things that don't exist*. The event proposed to bring to the Biennial Pavilion discussions that were vivid in the streets during that year of intense political manifestations around the world, and that in Brazil, took proportions still to be understood. The curatorial team invited artists and projects that debated around events considered eminent or not visible through the hegemonic means of communication and knowledge production. In that context gender and sexuality issues were highlighted, to the point of the 31<sup>st</sup> Biennial edition to be known as the *trans* Biennial or the edition that focused for the first time on the topics of gender and sexuality. Therefore I ask: How were gender and sexuality constructed as images, discourses and experiences in the visual productions of contemporary Latin-American artists in the context of the 31 São Paulo Biennial? What were the main questions evoked by these visual projects that engaged with gender and sexuality in the context of Latin America? The research analysis is based on intersectional perspectives that give special attention on how gender relations, race, religion, sexuality and the politics of representation influence on the formation and application of ideas about Latin America, artists, bodies, visual works and esthetic values. I focus on the conditions and social context that enabled and produced the visibility of non-hegemonic sexualities, gender relations and transgender bodies during the 2014 Biennial, situating the event in the geography and social history of Latin America. I contextualize how gender and sexuality representations were present during the last São Paulo Biennial editions, considering the event's trajectory as a living archive that exists physically and grows every two years through new Biennials that also take the event's traditions into consideration to create themselves. Finally, I analyze the works of Nahum B Zenil, Giuseppe Campuzano, Sergio Zevallos, Virginia de Medeiros, Las Yeguas del Apocalipsis e Mujeres Creando as presented in the event and considering the trajectories of these artists in Latin American and their countries of origin.

**Key-words:** Gender and Sexuality. 31st São Paulo Biennial. Contemporary Latin American Art.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Lago Titicaca, A Caminho Da Ilha Do Sol	14
Figura 2 - O Planisfério De Cantino	56
Figura 3 - Mapa Da América Do Sul	58
Figura 4 - Fragment N°1, Opus 3, Symphony Of Erotic Icons	63
Figura 5 - Rose Sélavy (Marcel Duchamp)	64
Figura 6 - O Pênis Como Instrumento De Trabalho	68
Figura 7 - The Dinner Party.	70
Figura 8 - Por Um Fio	72
Figura 9 - Seja Marginal Seja Herói	74
Figura 10 - No Moaning. No Complaining. No Rehab. Just Laughs.	75
Figura 11 - Mães Da Praça De Maio	78
Figura 12 - Álvaro Barrios Como Marcel Duchamp Como Rose Sélavy Como L.H.O.O.Q.	79
Figura 13 - Violeta Zúñiga E Martha Pérez Dançam A Cueca	80
Figura 14 - La Conquista De America	81
Figura 15 - Not Dressed For Conquering /Haute Couture 04 Transport	95
Figura 16 - Imagens De Videos Performances De Ana Mendieta	109
Figura 17 - Imagem Da Instalação De Maria Galindo E Mujeres Creando Na 27a Bienal	110
Figura 18 - Instalação Studio Butterfly De Virgina De Medeiros.	111
Figura 19 - Caroline Da Motta No Momento Durante Ação De Pichação Na Bienal	115
Figura 20 - Cri Du Couer (Grito Do Coração) Nancy Spero, 29a Bienal De São Paulo	118
Figura 21 - Instalação De F.Marquespenteado Na 30a Bienal De São Paulo	123
Figura 22 - Cartaz Da 31a Bienal De São Paulo	127
Figura 23 - Imagem Do Projeto Da Área Parque	133
Figura 24 - Imagem Do Vídeo Apelo De Clara Ianni	137
Figura 25 - Zona De Tensão – Hudinilson Jr. Organizada Por Marcio Harum	138
Figura 26 - Pedro Lemebel E Maria Galindo	142
Figura 27 - Grafite Do Mujeres Creando Com Pedro Lemebel	143
Figura 28 - Banner Do Site Da Radio Deseo	144
Figura 29 - Grafites Em El Alto (Bolivia)	149
Figura 30 - Apresentação “Os Filhos De Evo”.	150
Figura 31 - Mujeres Creando Nas Ruas De La Paz	153
Figura 32 - Atuação Do Mujeres Creando Nas Ruas Da Bolivia	154
Figura 33 - Caminhada Do Mc Pela 31a Bienal De São Paulo	155
Figura 34 - Espaço Para Abortar No Pavilhão Da Bienal De São Paulo	156
Figura 35 - Retrato De Boda	164
Figura 36 - Gracias Virgencita De Guadalupe	166
Figura 37 - Mis Abuelos, Mis Padres Y Yo	167
Figura 38 - Reconstituição Da Face De Santa Rosa	172
Figura 39 - Libreta Militar	174
Figura 40 - Série Suburbios	175
Figura 41 - Las Yeguas Del Apocalipsis Chegam À Universidade Do Chile	178
Figura 42 - Gravação Do Vídeo Casa Particular. As Travestis Sentadas À Mesa	180

Figura 43 - Las Yeguas Del Apocalipsis. Las Dos Fridas	184
Figura 44 - Performance Las Dos Fridas	185
Figura 45 - Sergio E Simone	192
Figura 46 - Álbum De Fotografia De Virginia De Medeiros	193
Figura 47 - Sergio. Da Obra Sergio E Simone	199
Figura 48 - Simone. Da Obra Sergio E Simone	201
Figura 49 - Danza De Los Parilampanes, Danza De Hombres Vestidos De Mujer	206
Figura 50 - Giuseppe Campuzano. Dni (De Natura Incertus)	209
Figura 51 - Giuseppe Campuzano - Autorretrato	210
Figura 52 - La Carlita, Objet Trouvé	211
Figura 53 - Página Do Livro Museo Travesti	212

### **LISTA DE QUADROS**

QUADRO 1 - CURADORES 27ª BIENAL DE SÃO PAULO- 2006	108
QUADRO 2 - CURADORES 28ª BIENAL DE SÃO PAULO- 2008	113
QUADRO 3- CURADORES 29ª BIENAL DE SÃO PAULO- 2010	117
QUADRO 4- CURADORES 30ª BIENAL DE SÃO PAULO- 2012	121
QUADRO 5 - CURADORES 31ª BIENAL DE SÃO PAULO- 2014	125



## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLA**

AIDS - Síndrome da Imunodeficiência Adquirida

CIA – Central Intelligence Agency

EMBAP- Escola de Música e Belas Artes do Paraná

HIV – Vírus da Imunodeficiência Humana

LGBTT - Lésbicas, Gays, Bissexuais e Travestis e Transexuais

MACBA - Museu de Arte Contemporânea de Barcelona

MALI - Museu de Arte de Lima

MAM SP - Museu de Arte Moderna de São Paulo

MASP – Museu de Arte Assis Chateaubriand, São Paulo

MC – Mujeres Creando

MNCARS – Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia

MoMa – Museum of Modern Art

UFA - União Feminista Argentina

UNAM - Universidade Nacional do México

Unespar – Universidade Estadual do Paraná

USC - University of Suthern California

USP - Universidade de São Paulo

WAC - Women's Action Coalition

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>1 DE QUAL ARTE FALAMOS QUANDO FALAMOS DE ARTE? .....</b>	<b>31</b>
1.1 QUANDO AS CIÊNCIAS HUMANAS ENCONTRAM OS MUNDOS DA ARTE .....	32
1.1.1 Entre as presenças e as ausências no mundo da arte .....	39
1.2 A MATERIALIDADE DO CORPO E A ARTE .....	46
1.2.1 Latinos, mulheres e selvagens .....	50
<b>2 GÊNERO, ARTE E SEXUALIDADE DESDE OS PORÕES DA AMÉRICA LATINA. 60</b>	
2.1 CIRCULANDO POR MUNDOS DA ARTE GENERIFICADOS.....	61
2.2 O GÊNERO DA ARTE: QUESTIONAMENTOS FEMINISTAS DAS DÉCADAS DE 70 E 8066	
2.3 CORPOS MARGINAIS: OS ANOS 1980 NA AMÉRICA LATINA .....	73
2.4 DESCENTRALIZANDO ARQUIVOS E COLEÇÕES .....	82
2.4.1. Multiplicando e problematizando arquivos.....	87
2.4.2 Os desafios de enunciar .....	92
<b>3 A BIENAL DE SÃO PAULO COMO PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO EM ARTE</b>	
<b>..... 98</b>	
3.1 FAZER BIENAL .....	99
3.2 BREVE RECORRIDO SOBRE A BIENAL DE SÃO PAULO.....	103
3.3 A BIENAL DE SÃO PAULO NO SÉCULO XXI (2006-2014).....	106
3.4 Como FAZER BIENAL sobre coisas que não existem.....	125
3.4.1 Presença (trans) gênero na 31ª Bienal .....	136
3.5 XS ARTISTAS ESCOLHIDXS .....	139
3.5.1 Dios es Marica .....	139
3.5.2 Espacio para abortar.....	139
3.5.3 Museu Travesti – Linha da Vida .....	140
3.5.4 Sergio e Simone .....	140
<b>4 POÉTICAS DO CORPO COMO TERRITÓRIO EM COMBATE .....</b>	<b>142</b>
4.1 MUJERES CREANDO: NÃO SE PODE DESCOLONIZAR SEM DESPATRIARCALIZAR	143
4.1.1 A Performance Do Aborto .....	152
4.1.2 Nem boca fechada nem útero aberto .....	156
4.1.3 Precisamos falar de aborto .....	160
4.2 DEUS É MARICA .....	162

<b>4.2.1 Nahum B. Zenil .....</b>	<b>164</b>
<b>4.2.2 Sergio Zevallos .....</b>	<b>171</b>
<b>4.2.3 Las Yeguas del Apocalipsis .....</b>	<b>176</b>
<b>4.3 AS RESISTÊNCIAS QUE CONSTITUEM AS REDES DO SUL .....</b>	<b>186</b>
<b>5 POÉTICAS DESCOLONIAIS E DO DESEJO DE TRANSITAR .....</b>	<b>190</b>
<b>5.1 VIRGINIA DE MEDEIROS, SERGIO, SIMONE .....</b>	<b>191</b>
<b>5.1.1 Interseccionalidade, temporalidade queer e a suspensão das verdades .....</b>	<b>197</b>
<b>5.2 Museo Travesti do Peru: por uma desordem descolonial .....</b>	<b>202</b>
<b>5.2.1 O museu como espaço de crítica e reflexão.....</b>	<b>206</b>
<b>5.3 TRANSITAR NOS GÊNEROS .....</b>	<b>214</b>
<b>6 COMO ... UM ARQUIVO QUE EXISTE .....</b>	<b>216</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>228</b>
<b>GLOSSÁRIO .....</b>	<b>241</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>253</b>

FIGURA 1 - LAGO TITICACA, A CAMINHO DA ILHA DO SOL



FONTE: Milena Costa de Souza (2015).

## INTRODUÇÃO

### I.

Las historias cambian mientras son contadas y siguen cambiando al ser contadas de nuevo, lo mismo que ocurre con los recuerdos personales (Anna Maria Guasch)

Em 2006, após trabalhar 1 ano nos Estados Unidos eu, meu companheiro Pedro, meu irmão Thiago e minha amiga Lúcia compramos um veículo e descemos do extremo norte dos EUA até o sul do Brasil. Tornava-nos então os *Latinautas*<sup>1</sup>, uma equipe de jovens curiosos que buscava compreender, conversando com a população e integrantes dos movimentos sociais, o momento político utópico que vivia a América Latina com a ascensão de grupos políticos ligados às esquerdas que um dia lutaram contra as ditaduras. Mal sabia do momento de distopia que estaria vivendo ao escrever esse texto.

### II.

Caminante no hay camino  
Se hace el camino al caminar  
(Antonio Machado)

Naquele ano, quando estávamos no Chile, passei por uma pequena livraria que encerrava suas atividades, comprei 2 livros de autores que até então desconhecia:

- Multitud, de Michael Hardy e Antonio Negri
- Adiós mi mariquita linda, de Pedro Lemebel

### III.

Munidos pela vontade de seguir caminhando, sete anos depois da nossa grande viagem, eu e Pedro criamos o projeto *Fronteiras da Latinidade* e percorremos o

---

<sup>1</sup> Latinautas foi um nome de “batismo” que recebemos do então editor de Arte e Cultura da Revista Carta

norte da África e o sul da Europa fotografando e escrevendo sobre esse espaço mediterrâneo que nos permitia uma maior aproximação dos processos de colonização. Na livraria do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), me surpreendi em encontrar uma seção de livros inteiramente destinada aos estudos de gênero e sexualidade. Devido as restrições orçamentárias e de espaço na mochila, pude escolher apenas um exemplar e optei por *In a queer time and place* de Jack Halberstam.

\*\*\*\*\*

Minha experiência acadêmica foi durante muitos anos dividida entre dois mundos: da arte e da sociologia. Cheguei a acreditar que eram esferas de produção de conhecimento inconciliáveis e, que se eu quisesse mantê-las em minha vida, teria que realizar uma série de malabarismos. Essa perspectiva começou a mudar quando, entre 2011 e 2012, fui professora colaboradora de História da Arte na instituição em que havia realizado a minha graduação, a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP-Unespar). Durante os dois anos em que lá estive, novas perguntas e caminhos de pesquisa começaram a surgir. Naquela época havia completado um mestrado em sociologia e realizado uma grande viagem pela América Latina que provocou profundas mudanças em como me reconheço enquanto sujeito.

De fato, as possibilidades de se pensar as especificidades socioculturais desse continente e as perspectivas de mundo desde a latinidade enquanto lugar de enunciação e experiência, vêm me intrigando desde o final da minha graduação em artes visuais. Assim, realizei uma especialização em História da Arte que teve como tema as relações entre o Muralismo Mexicano e o Projeto de Arte Federal estadunidense e no mestrado, analisei a trajetória de ex-guerrilheiras guatemaltecas. A América Latina vem sendo a minha casa, meu tema e eu mesma. No início de 2014 tive a oportunidade de realizar uma residência artística no Equador, em 2015 vivi em Los Angeles para um ano de Doutorado Sanduíche, e em 2016 fiz pesquisa documental em Madri. Assim vou tecendo em teares ancestrais nos quais se encontram fios dos processos de colonização, anos de ditaduras militares e escravatura, imaginários

revolucionários, culturas indígenas, subjetividades e corporalidades latino-americanas.

Nesses processos me descobri também como feminista e nos últimos anos venho explorando as possibilidades analíticas da teoria *queer/transviada* e do pensamento descolonial. Encontrar-me nessas relações foi como encontrar palavras para expressar experiências e percepções de mundo. Se durante minha formação em artes visuais não tive as referências necessárias para aprofundar as reflexões sobre gênero e sexualidade, as ciências sociais me abriram novas possibilidades. Mas, foi a partir das relações entre essas diferentes experiências e o processo de sala de aula na condição de professora de História da Arte, que encontrei o tema desta pesquisa.

Ao mesmo tempo em que minha formação artística, acadêmica e subjetiva são constituídas contínua e reflexivamente nessas relações continentais e culturais, o cotidiano que conheci em sala de aula revelou a virtual inexistência de uma produção acadêmica em português sobre as artes visuais em diálogo com questões de gênero e sexualidade, sobretudo desde a perspectiva da América Latina. Tentei suprir essas lacunas com os poucos textos que encontrei em português e com materiais que produzi especialmente para as ocasiões. A inquietação provocada por aquela situação fez com que eu decidisse retomar as pesquisas e me candidatassem ao doutorado em sociologia.

Com o tema decidido, mas o recorte ainda em aberto, fui em busca de um caminho para falar sobre a produção de arte contemporânea latino-americana e as poéticas do corpo e da sexualidade. Em visita à Bienal de São Paulo em 2014, já cursando o doutorado, e quando estava realizando um projeto artístico de minha autoria no espaço Itaú Cultural<sup>2</sup>, me deparei com a possível questão de pesquisa. Ao percorrer os corredores do pavilhão da Bienal, percebi a potencialidade e necessidade de se pensar aquele evento, a *Transbienal*, ou a *Bienal LGBTT*, como estava sendo popularmente chamada.

Logo na entrada do evento me deparei com a instalação *Espaço para abortar* do coletivo boliviano *Mujeres Creando*. A primeira sensação foi de estranhamento ao reconhecer as formas vaginal e uterina naquele espaço expositivo, próximas à entrada do edifício. A discussão pública sobre o aborto ali proposta foi a primeira surpresa

---

<sup>2</sup> Me refiro ao projeto *The queer face* desenvolvido durante a mostra Todos os gêneros: poéticas da sexualidade. Para saber mais acesse: <http://www.itaucultural.org.br/programe-se/agenda/evento/todos-os-generos-poeticas-da-sexualidade-2>.

positiva e aumentou minha curiosidade sobre os trabalhos que estavam expostos nos demais andares e salas.

No segundo andar do pavilhão reencontrei Giuseppe Campuzano e seu *Museu Travesti*, que havia conhecido anos antes no evento *Fazendo Gênero*<sup>3</sup> em Florianópolis. O museu mambembe de Campuzano, e que foi levado a diferentes lugares do mundo pelo artista até seu falecimento em 2013, parecia estar distante do reconhecimento das grandes instituições do mundo da arte. A Bienal de São Paulo havia se proposto a sediar esse museu e isso me pareceu um sinal de que algo interessante estava ocorrendo, sobretudo em conexão com os demais artistas aqui mencionados.

Ao caminhar pelas demais salas e encontrar os trabalhos de Virgínia de Medeiros e a instalação *Deus é Marica* com os artistas Nahum B Zenil, Sergio Zevallos e *Las Yeguas del Apocalipsis*, as primeiras reflexões e questionamentos começaram a surgir relacionados às contingências da representação de gênero e sexualidade desde a América Latina. A partir da visita à 31ª Bienal de São Paulo, o projeto *Transpanamericana: gênero e sexualidade na produção de artistas latino-americanxs contemporâneos* foi ganhando corpo.

O tema escolhido para essa pesquisa: gênero e sexualidade na produção de artistas visuais latino-americanos contemporâneos não é de todo desconhecido, mas certamente pouco debatido e analisado. Trata-se de uma história de escrita recente, cuja documentação mais sistemática teve início entre os anos 60 e 70 a partir das lutas de movimentos sociais em diálogo com a academia. Foi nos anos 70, por exemplo, que diversas artistas visuais engajaram-se em reflexões feministas e propuseram tanto mudanças no contexto das representações visuais, quanto nas instituições do mundo da arte, onde os principais postos de decisão eram ocupados (e seguem sendo ocupados) majoritariamente por homens. Essas artistas chamaram a atenção para o crônico problema, de uma historiografia cultural e crítica da arte, que ignorava as experiências de múltiplos sujeitos e não problematizava as posições de sujeito dos artistas estabelecidos pelos cânones da história da arte.

---

<sup>3</sup> Fazendo Gênero é um Congresso da área dos estudos de gênero e sexualidade que ocorre periodicamente no campus da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). O evento teve início em 1994 e cresceu exponencialmente ao longo dos anos consolidando-se como um dos maiores eventos da área.



Chamar a atenção para o problema representou a possibilidade de início de novos diálogos que falavam sobre aquele presente, e também sobre um passado, sobre experiências “perdidas” em arquivos institucionais e representações visuais ausentes das publicações e dos espaços expositivos. Assim, a partir dos anos 60, começou a surgir um intenso movimento de revisão crítica e inclusão histórica de artistas e obras em paralelo à formação crítica de novos profissionais dispostos a repensar as relações de poder vigentes.

Se nas décadas de 1960 e 70 uma crítica feminista se fortaleceu, nos anos 1980 questões de raça, etnia e interseccionalidade também passaram a questionar o mundo da arte hegemônico. Desde então, a multiplicidade de experiências artísticas vem sendo reorganizadas, analisadas, dada existência no sentido de fazerem-se visíveis. Reorganizar esses arquivos é criar outras histórias, outras formas de entender o mundo e de partilhar o sensível, conforme nos propõem Ranciére (2009). Ao mesmo tempo, as relações de poder vigentes e que determinavam os processos de seleção dos mundos da arte, bem como o que poderia ser considerado institucionalmente como arte, foram questionadas tanto por grupos de artistas militantes como as *Guerilla Girls* (EUA) e *Puelvo de Gallina Negra* (México), como por agentes do mundo arte que, mesmo ocupando espaços institucionais, articularam discussões que incluíam as diferentes experiências sócio-culturais dos artistas.

Acredito que ser artista e ao mesmo tempo socióloga, contribui para a realização de uma pesquisa interdisciplinar na qual busco conciliar as especificidades das áreas diluindo fronteiras e criando uma experiência de pesquisa que articula diferentes processos de produção de conhecimento. Por isso percebo essa pesquisa como um movimento que perpassa por uma *escrita de si*, “‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro” (FOUCAULT, 1992, p.151).

Esse estudo pretende contribuir para as reflexões sobre as artes visuais a partir dos estudos de gênero e das sexualidades, produzindo uma análise desde a América Latina enquanto espaço geográfico, simbólico e de experiência que, não apenas carece desse tipo de literatura acadêmica, mas também ocupa uma posição periférica na produção de conhecimento e crítica sobre as artes visuais. Falar desde a América Latina também se coloca enquanto questão linguística já que escrever em línguas

latinas, como o português e o espanhol, que não prevalecem nos campos de produção de conhecimento, é um limitador para se fazer ouvir.

A escolha da 31ª Bienal de São Paulo enquanto ponto de partida justifica-se por motivos históricos e materiais. Desde a sua criação em 1951 a Bienal foi pensada para ser um importante evento internacional de arte na América Latina e sua criação envolveu uma série de paradoxos relacionados à procura de uma identidade artística local e até mesmo um projeto civilizatório, conforme analisaremos no quarto capítulo. Tecer análises a partir de uma edição específica da Bienal de São Paulo tem como objetivo refletir sobre as contingências de um projeto curatorial específico, mas também lidar com a trajetória histórica dessa instituição, hoje gerida pela Fundação Bienal.

A efemeridade das bienais faz com que sejam eventos particulares e reflitam questões socioculturais específicas de suas épocas. Ao mesmo tempo, as edições ligam-se entre si tanto do ponto de vista institucional, neste caso, desde a Fundação Bienal de São Paulo, quanto do ponto de vista de um fazer bienal global que articula reflexões e práticas de diversas geografias.

A Bienal de São Paulo, além de possuir uma longa trajetória gerida por sua Fundação, também possui um arquivo documental organizado, o *Arquivo Bienal – Wanda Svevo*<sup>4</sup> que mantém registros sobre os eventos realizados, personalidades, profissionais e artistas. A partir da materialidade desse local chamado Bienal, sua produção de arquivos, história e relações de cooperação, um espaço comum entre os artistas é construído, permitindo a análise de uma comunidade imaginária, ao mesmo tempo em que organiza-se em tempos/espacos específicos e efêmeros; históricos e institucionalizados.

Podemos observar a partir da década de 1980 uma desestabilização da homogeneidade do mundo da arte hegemônico e institucionalizado, bem como o surgimento de um maior interesse para a produção visual da América Latina (FIALHO, 2013). A pesquisadora Ana Letícia Fialho aponta que o nível de visibilidade e

---

<sup>4</sup> Wanda Svevo foi uma das fundadoras do Arquivo Bienal, o qual chamava-se até 1963 “Arquivo de Arte Contemporânea”. Ela faleceu em um acidente aéreo no ano de 1962, quando viajava para Lima como parte dos preparativos da 7ª edição da mostra. A modificação do nome do Arquivo ocorreu em homenagem as suas contribuições.

reconhecimento de artistas latino-americanos têm aumentado. Ao mesmo tempo, apesar da maior circulação de obras e artistas, temos uma tensão referente ao discurso sobre essas produções, bem como a capacidade das instituições latino-americanas em definir os valores da arte contemporânea no plano internacional (FIALHO, 2013, p.148). Portanto, além de reconhecer a centralidade da Bienal de São Paulo no contexto local, tangencio o impacto dos discursos sobre arte, sobretudo aquela produzida desde a América Latina, engendrados pela mesma em nível global.

Esta pesquisa concentra-se na 31ª edição (2014) da Bienal de São Paulo por considerar que a edição intitulada *Como...coisas que não existem* destacou questões consideradas eminentes e pouco visibilizadas tanto no campo das artes como da realidade sociocultural mais ampla. O evento contou com a curadoria do escocês Charles Esche e a equipe formada pelos espanhóis Nuria Enguita Mayo, Pablo Lafuente, os israelenses Oren Sagiv, Galit Eilat, o francês Benjamin Seroussi e a brasileira Luiza Proença.

A edição de 2014 destacou em seu projeto questões relacionadas aos gêneros e as sexualidades tanto do ponto de vista da escolha de artistas e projetos, mas também enquanto escolha discursiva por meio da qual foi dado sentido às obras e construído eixos do projeto curatorial. O caminho foi trilhado por meio da relação entre os acontecimentos das ruas, as demandas sociais e os debates socioculturais. Trafegando pelas ausências presentes nos discursos, os curadores procuraram compreender e mapear quais seriam os espaços de silêncio que impossibilitavam o existir e que a produção visual estaria, de alguma forma, enunciando.

Durante o evento, gênero e sexualidade foram evocados por meio do prefixo *trans*, o qual parece liberar qualquer conceito de sua fixidez: transitar, transcender, transgênero. Nesse lugar de possibilidades, um grupo de artistas latino-americanos em cujas construções poéticas gênero e sexualidade são centrais, encontrou-se e formou as bases deste estudo. São eles:

Na sala chamada *Dios es Marica* (Deus é Bicha), organizada pelo curador e pesquisador peruano Miguel López, estiveram Sergio Zevallos (Peru), Nahum B. Zenil

(México),<sup>5</sup> e *Yeguas del Apocalypses* (Chile). A instalação *Museu Travesti – Linha da vida* do peruano Giuseppe Campuzano (1969-2013); o projeto de vídeo instalação *Sergio e Simone* da brasileira Virgínia de Medeiros e a performance seguida de instalação, *Espacio para abortar* do coletivo boliviano *Mujeres Creando*.

A partir das balizas da edição de 2014 e das obras dos artistas citados pergunto: É possível traçarmos um histórico de artistas e projetos que discutem gênero e sexualidade a partir da análise de um arquivo das últimas edições da Bienal? Quais conhecimentos sobre arte, gênero e sexualidade vêm sendo produzidos desde a América Latina e a partir das práticas da Bienal de São Paulo nos últimos 10 anos? De que maneira o contexto sociocultural se relacionou com o processo curatorial e a visibilização das questões de gênero e sexualidade durante a 31ª Bienal? De que maneira gênero e sexualidade são constituídos enquanto imagens, discursos e experiências nas produções visuais de artistas contemporâneos latino-americanos no contexto da 31ª Bienal de São Paulo? Quais as principais questões evocadas por essas representações visuais em diálogo com as relações de gênero e sexualidade no contexto latino-americano?

Como ficará claro no próximo capítulo, essa pesquisa fundamenta-se em uma análise sob as perspectivas dos estudos culturais, as teorias feministas, descoloniais e *queer/transviadas*. Por teorias feministas compreendo o corpo teórico produzido a partir de Simone de Beauvoir que coloca em xeque a naturalização do masculino e do feminino, revelando que os gêneros e os sexos são relacionais e constituídos por práticas discursivas, relações de poder, sociais e culturais.

Já o campo das proposições teóricas *queer/tranvidas*, é um campo em expansão e reflexão. Iniciado nos Estados Unidos a partir das demandas dos movimentos sexuais e por meio do sequestro da palavra-ofensa, *queer* foi resignificado e deixou de definir a algo ou alguém para tornar-se uma possibilidade de existência. As teorias *queer* trabalham no campo do abjeto, do não-dito, da política sexual revolucionária e da desconstrução dos centros - tanto os simbólicos quanto os materiais (Cf. Butler; Halberstam, Bento, Pelúcio, Preciado, Miskolci). *Queer* também é utopia,

---

<sup>5</sup> O segmento Dios es Marica também teve a participação do artista Espanhol Ocaña mas, por conta do recorte analítico desse estudo seus trabalhos não serão analisados.

possibilidade de imaginar e propor uma existência para além dos limites construídos na busca de estabilizar os movimentos instáveis da vida.

Entendo as proposições *queer* como descoloniais, pois ao evocarem possibilidades, colocam automaticamente em xeque os discursos hegemônicos. Imaginar realidades possíveis também é descolonizar e até mesmo revolucionar. Na busca de contextualizar e refletir sobre a potencialidade de uma teoria *queer* na América Latina e mais especificamente a partir do Brasil, sigo os trânsitos transfronteiriços das teorias seguindo a possibilidade de uma teoria *cu* (PELÚCIO, 2014) e transviada (BENTO, 2015). Seguindo as propostas de Larissa Pelúcio e Berenice Bento, busco exercitar um pensamento *queer* desde as experiências e vocabulários latino-americanos, descolonizando a partir do canibalismo, do gesto antropofágico de comer, mastigar, digerir e pelo *cu* do mundo produzir conhecimento.

A descolonização que proponho junto aos feminismos transviados parte da ideia de que “a descolonização do conhecimento não será possível se seu ponto de partida for o das categorias do saber ocidental” (LIMA COSTA, 2014, p. 930). Quer dizer, a opção descolonial é por compreender que as realidades socioculturais são mais complexas do que a percepção de que o moderno e o ocidental constituem o interior e os saberes pré-coloniais são o exterior. A própria categoria gênero pode ser pensada nesse prisma: estaria gênero conectado aos sentidos que a ordem colonial procurou dar para a realidade? (LUGONES, 2014). Os artistas e projetos aqui analisados nos ajudarão a pensar essas questões.

A escolha dessas perspectivas teóricas deve-se ao fato dessas vertentes de pensamento demonstrarem que a universalidade esconde e suprime uma série de diferenças que a própria realidade social constrói ou reforça, escondendo entre outras coisas, as relações de poder que as subjazem e as diversas posições dos sujeitos que se envolvem nesta teia (HALL, 2006; MARIANO, 2005; SCOTT, 2005). Ao se questionar a universalidade, é aberta uma série de possibilidades de se (re)pensar a realidade, as narrativas e a construção dos discursos, já que se abre uma fissura em elementos aparentemente estáticos como os cânones e as tradições.

Minha análise também parte de uma perspectiva interseccional, dando atenção sobre como as relações de gênero, raça, religião, sexualidade e as políticas da

representação influenciam na formação e aplicação das ideias sobre artista, obra de arte, valor estético e representação. Foco nas condições e contexto social que possibilitaram e produziram a visibilidade de sexualidades não-hegemônicas, relações de gênero e corpos transgêneros durante a Bienal de 2014. Estou interessada nas políticas culturais – quando, onde e como as representações produzem, refletem e potencialmente subvertem as desigualdades (GRZANKA, 2014, p.132). Contextualizo como as representações de gênero e sexualidade foram apresentadas nas últimas edições da Bienal de São Paulo e dou atenção especial sobre como questões envolvendo gênero e sexualidade circularam durante o evento e como esse acontecimento relaciona-se com as práticas organizacionais da Bienal de São Paulo.

Por isso procuro não hierarquizar as linguagens, discursos imagéticos, textos escritos e entrevistas narrativas, mas sim explorar as possíveis relações de significado que se constroem nos diálogos entre esses discursos. Parto das metodologias dos estudos culturais e as relaciono ao experimentalismo de uma metodologia *queer*/transviada traçando diálogos com a coerência do método sociológico. Dessa maneira, ao processo de escritura é permitido momentos de hibridismo de linguagens, diluição de fronteiras e complementariedade de conhecimentos. Em relação à abertura proporcionada por uma abordagem *queer* explica J. Jack Halberstam:

A resposta para o problema sobre como estudar sexualidade, estou tentando sugerir, deve repousar em alguma medida em uma abordagem interdisciplinar que possa combinar informação obtida de pessoas, com informações obtidas de textos [...]. Uma metodologia *queer*, de alguma maneira, é uma metodologia de escavação que utiliza diferentes métodos para colecionar e produzir informação sobre sujeitos que foram deliberadamente ou acidentalmente excluídos dos estudos tradicionais de comportamento humano. A metodologia *queer* procura combinar métodos que são frequentemente percebidos como desconectados uns dos outros, e recusa a compulsão acadêmica direcionada à coerência disciplinar. (HALBERSTAM, 1998, p.12-13, tradução livre).<sup>6</sup>

As práticas culturais constituem campos de luta política, espaços de tensão

---

<sup>6</sup> The answer to the problem of how to study sexuality, I am trying to suggest, must lie to some extent in an interdisciplinary approach that can combine information culled from people with information culled from texts [...]. A *queer* methodology, in a way, is a scavenger methodology that uses different methods to collect and produce information on subjects who have been deliberately or accidentally excluded from traditional studies of human behavior. The *queer* methodology attempts to combine methods that are often cast as being odds with each other, and it refuses the academic compulsion toward discipline coherence. (HALBERSTAM, 1998, p.12-13).

entre local e global, hibridação de identidades e dos processos de representação. Pensar a produção artística contemporânea a partir das teorias feministas e *queer/transviadas* é um movimento no sentido de inserir e problematizar conhecimentos advindos até então de culturas consideradas subordinadas (HALL, 2008) e percebidas frequentemente como pertencentes aos espaços de circulação de imagens pornográficas, ou enquanto expressão exclusiva de ativismo social.

Assim, a análise proposta situa-se no movimento articulador de posições sociais, visibilidades de representações e sistematização de documentações. Sem dúvidas trata-se de uma ação reflexiva que transita entre as normas, seus processos de desconstrução e de situar-se no mundo. Conforme nos adverte Judith Butler, estar fora da norma é também estar por ela situado: “A questão acerca do que estará excluído da norma estabelece um paradoxo, pois se a norma confere inteligibilidade ao campo social e normatiza esse campo para nós, então estar fora da norma é continuar, em certo sentido, a ser definido em relação a ela” (BUTLER, 2014, p.253).

## AS ETAPAS DA PESQUISA

A primeira etapa de pesquisa focou no levantamento e análise da bibliografia relevante para este estudo. Retomei artistas, trabalhos, questões e autores, buscando as trilhas para pensar as transformações relacionadas às práticas do presente. Esse movimento arqueológico visou escavar as terras estáveis da tradição em busca das possibilidades de tecer narrativas desde as perspectivas das relações de gênero e das sexualidades, mas também a partir da América Latina. Paralelamente estabeleci pontos de encontro entre as produções de conhecimento das Ciências Humanas, a Sociologia e as Artes Visuais.

Nesse processo autores como Lucy Lippard, Walter D. Mignolo, Gerardo Mosquera, Francis Frascina, Ana Paula Simione, Linda Nochlin entre tantos outros, contribuíram para as reflexões que se seguem. Através de suas perspectivas plurais, que englobam experiências de sujeitos artísticos muitas vezes esquecidos acidentalmente ou deliberadamente, a possibilidade de ampliação e questionamento dos cânones que seus estudos nos brindam, renova conceitos e fundamentos da

história da arte. Muitos dos textos lidos e relidos não possuem tradução para o português e por isso optei por manter o texto original nas notas de rodapé, inserindo as traduções no corpo da escrita. As traduções foram realizadas por mim e a opção pela visibilização do original se deu por entender que traduzir também é interpretar, ao mesmo tempo em que as palavras originais daquele que escreveu podem propiciar outras conexões com o leitor.

Na segunda etapa o foco foi entender as dinâmicas da Bienal de São Paulo enquanto instituição. Para isso analisei catálogos, eixos curatoriais, textos críticos e repercussão midiática nacional e internacional das últimas cinco edições do evento: *Como viver junto* (2006); *Em Vivo Contato* (2008); *Há sempre um copo de mar para um homem navegar* (2010); *A iminência das poéticas* (2012) e *Como (...) coisas que não existem* (2014). Foram mapeadas as principais propostas dessas edições, as equipes curatoriais e os artistas participantes. Procurei entender se questões de gênero e sexualidade foram incorporadas aos discursos produzidos por esses eventos curatoriais e de que maneira isso foi ou não feito. Já a análise dos materiais sobre a 31ª edição foi detalhada conforme explico a seguir.

## **Sobre Os Artistas**

Foi selecionado um grupo de artistas com o objetivo de analisar diretamente e em maior profundidade os projetos que apresentaram na 31ª Bienal, bem como suas trajetórias de produção artística. Paralelamente, uma série de artistas tangenciaram o processo de pesquisa e compõem uma constelação de conexões que se formou ao longo da escrita desse texto, sobretudo nos dois primeiros capítulos, quando teço uma rede de contatos, trânsitos e geografias artísticas. Por conta dos esquecimentos e ausências dos nomes de diversas das pessoas aqui estudadas nos textos e documentos sobre arte, foi interessante notar a demanda de pesquisa necessária para citar cada um dos nomes com os quais cruzei e falar, ainda que brevemente, de seus trabalhos.

Já com atenção voltada diretamente para a 31ª Bienal, a seleção do grupo de artistas seguiu os seguintes critérios: o fato de terem participado em mostras anteriores



ou posteriores à edição da Bienal cujo recorte curatorial tenha perpassado por questões de gênero e/ou sexualidade; menção a essas relações no texto de apresentação do artista contido no catálogo da Bienal; identidade de gênero dx artista; representação de sexualidades não hegemônicas em suas obras, e representações que envolvem a problematização das relações entre masculino e feminino na cultura. A atuação político-ativista de cada artista também foi levada em consideração como um indicativo de seus engajamentos diretos nessas problemáticas, ainda que com isso, eu não queira afirmar que exista uma conexão linear entre militância e produção visual. Um ponto que merece destaque é o quesito possibilidade e tempo de pesquisa. Artistas como Hudinilson Jr, León Ferrari e Clara Ianni, estiveram a todo momento no meu raio de atenção, mas pelas restrições que envolvem toda pesquisa acadêmica, meu foco de análise teve de ser limitado, e suas presenças na 31ª Bienal de São Paulo não puderam ser amplamente analisadas.

Por meio da análise de entrevistas, publicações, dentre outros materiais, procurei compreender de que maneira esses artistas problematizaram questões de gênero e sexualidade, fosse em suas falas, textos ou pelos discursos que envolviam suas produções. Meu objetivo foi selecionar um grupo que evocasse essas questões em suas práticas e que problematizasse esses pontos em seus processos de construção poética.

Foquei na análise de textos monográficos sobre os artistas escolhidos, e estudei diversos catálogos de exposições pelas quais passaram os artistas aqui mencionados. Também busquei publicações escritas e visuais realizadas pelos próprios artistas. Muitos dos artistas aqui analisados produziram e produzem suas próprias publicações como é o caso de Pedro Lemel (Yeguas del Apocalipsis) que teve uma carreira como escritor, e o coletivo *Mujeres Creando* que edita as publicações de suas participantes. Outra fonte de informação foram os websites oficiais dos artistas, arquivos e bibliotecas abaixo mencionados.

### **Sobre a crítica especializada, arquivos e curadores**

A partir da análise de publicações jornalísticas especializadas, procurei

compreender o discurso da crítica sobre as últimas edições da Bienal. Como fonte de pesquisa acessei entrevistas publicadas em jornais, revistas, websites e blogs nacionais e internacionais.

No início da pesquisa também foi estabelecido contato com curadores e artistas tanto da 31<sup>a</sup>, quanto de edições anteriores da Bienal. O objetivo foi recolher referenciais e percepções de suas participações no evento. O retorno desse material ficou abaixo do esperado, mas contribuiu para as análises que estão presentes no terceiro capítulo. Muitos dos curadores envolvidos nas edições das Bienais também realizam a atividade de críticos. Com isso é possível perceber uma circulação interessante desses agentes por entre as distintas edições do evento.

### **Sobre os arquivos e bibliotecas consultados**

- Arquivo Bienal – durante o desenvolvimento dessa pesquisa o Arquivo Bienal esteve fechado para reforma e organização interna, mas nesse processo, os materiais foram digitalizados em quase toda sua totalidade e o acesso aos documentos foi realizado via website. A equipe do Arquivo também se colocou à disposição desta pesquisa e via correio eletrônico forneceu informações que não foram encontradas *online*.
- Biblioteca e Centro de Documentação Reina Sofia – Nos últimos 10 anos a Biblioteca e Centro de Documentação Reina Sofia vem voltando atenção especial para a produção de artistas latino-americanos. Isso se deve especialmente pelo fato do Museu e Centro de Arte ao qual estão atrelados, estar desenvolvendo uma série de projetos dentro da *Red Conceptualismos del Sur*, que reúne críticos, pesquisadores e colecionadores ibero-americanos. Grande parte dos artistas aqui estudados tiveram suas obras adquiridas recentemente pela instituição e integraram projetos comissionados pela mesma.
- Bibliotecas da University of Southern California (USC) e Hammer Museum (Los Angeles) – Durante 11 meses estive em Los Angeles realizando esta pesquisa e frequentando aulas na USC sob supervisão do professor Jack

Halberstam. Durante o período tive acesso a uma série de bibliotecas especializadas em artes visuais e humanidades com destaque para *Arts and Architecture Library* – USC e Museu Hammer.

## A DIVISÃO DO TEXTO

O primeiro capítulo ***De qual arte falamos quando falamos de arte*** organiza os principais referenciais teóricos do estudo e constrói conexões entre produções e artistas tendo como eixo central as questões de gênero e das sexualidades não-hegemônicas. É o exercício da escrita de uma história da desobediência, na qual encontram-se práticas artísticas e resistências políticas. Enfatizo as ações artísticas desde a América Latina contextualizadas sobretudo, por práticas repressivas de governos autoritários, a violência de Estado direcionada aos “subversivos” e aos “marginais”.

No segundo capítulo ***Gênero, arte e sexualidade desde os porões da américa latina***, analiso o impacto do movimento feminista e das questões das sexualidades nas produções artísticas desde as décadas de 70 e 80, refletindo sobre o contexto sociocultural latino-americano marcado pela violência de Estado e as lutas sociais, bem como as redes de contato e intercâmbio que se desenvolveram ao longo do continente Americano. Em seguida, procuro compreender como questões de gênero e sexualidade integram os arquivos e coleções de arte e de que maneira esses tópicos são abordados e apresentados em projetos curatoriais contemporâneos. Percorro um caminho de resgate histórico e de crítica às narrativas tradicionais que estabelece relações entre as transformações socioculturais, as artes visuais e uma concepção de arquivo desde o ponto de vista simbólico e material, refletindo sobre a construção da memória.

No capítulo ***A Bienal de São Paulo*** analiso as especificidades das bienais enquanto espaços de exposição e produção de conhecimento na contemporaneidade. Retomo a história da Bienal de São Paulo e analiso mais especificamente as cinco últimas edições do evento, com foco especial na 31ª edição. O objetivo é compreender o contexto mais amplo do evento enquanto projeto institucional, ao mesmo tempo em que procuro pistas sobre a abordagem das questões de gênero e sexualidade no

conjunto das produções de conhecimento engendradas pelas últimas edições.

Os dois capítulos que seguem focam nas obras apresentadas durante o evento com o objetivo de articular as seguintes questões: Quais são os sentidos e significados produzidos pelos trabalhos analisados no contexto da Bienal de São Paulo? Como o espectador é considerado e quais são as experiências evocadas na relação com os trabalhos e suas camadas poéticas discursivas?

Em **Poéticas descoloniais e do desejo de transitar** abordo os projetos de Virginia de Medeiros com a obra *Sergio e Simone*, e Giuseppe Campuzano com a instalação *Museu Travesti do Peru – linha da vida*. Descrevo e analiso cada um dos projetos no contexto da trajetória artística desses artistas, procurando traçar encontros entre ambos. Tanto Medeiros quanto Campuzano pensam gênero e sexualidade a partir de relações com múltiplas posição do sujeito. Em seus trabalhos, o sujeito está imerso nas especificidades socioculturais, ao mesmo tempo em que é contigente e transitório. Outro ponto em comum é a discussão da identidade travesti que aparece em ambos os casos como categoria descolonial e autóctone.

Em **Poéticas do corpo como território em combate** relaciono a instalação *Dios es Marica*, projeto de Miguel A. López, que tem a participação de Nahum B Zenil, Sergio Zevallos, Las Yeguas del Apocalipsis e Ocanã, com o projeto *Espacio para Abortar* do coletivo boliviano *Mujeres Creando*. Discuto questões sobre o corpo enquanto espaço de disputa entre as instituições sociais e os processos de subjetivação. Reflito sobre as possibilidades de pensarmos os corpos enquanto armas de luta, como instrumentos ativos de contestação dos cerceamentos baseados nos gêneros e na manutenção da heterossexualidade hegemônica.

Finalmente é necessário afirmar que este foi um trabalho de pesquisa intrigante, realizado em um momento histórico de transformações. Percorri um terreno acidentado, assumido suas contradições e os diversos sujeitos dos mundos das artes. Portas se abriram enquanto o texto foi sendo construído e me transformando. *Seja bem-vindx!*

## 1 DE QUAL ARTE FALAMOS QUANDO FALAMOS DE ARTE?

*Is it our fault if the networks are simultaneously real, like nature, narrated, like discourse, and collective, like society? (Latour)*

Com a intenção de nos acercarmos ao tema desta pesquisa, neste capítulo reflito sobre como as ciências humanas, mais especificamente a Sociologia e os campos de conhecimento interdisciplinares das teorias feministas, queer/transviadas, os estudos culturais e descoloniais, vêm pensando as produções artísticas e os mundos da arte.

Pondero inicialmente sobre momentos em que a curiosidade sociológica dedicou atenção especial para as artes visuais e, mais indiretamente, sobre a constituição de um insipiente campo da Sociologia da Arte. Como a minha intensão não é trabalhar na estabilidade de áreas de conhecimento fechadas em si mesmas, as análises a seguir seguem no sentido de abertura dos campos de produção de conhecimento, colocando-os em contato com espaços de “desobediência epistêmica” (MIGNOLO, 2008).

Analiso a desestabilização do conceito de artista a partir do pensamento crítico dos estudos culturais e descoloniais que reconhecem as políticas da arte e que entendem que gênero é uma das muitas categorias que organizam os mundos da arte, pensados aqui a partir das reflexões articuladas pelo sociólogo Howard Becker.

Como o enfoque desse texto são artistas latino-americanos e as poéticas do corpo, gênero e sexualidade, finalizo o capítulo com uma série de sugestões para imaginarmos e analisarmos a América Latina. O intuito é acercar a América Latina sem que isso gere uma definição monolítica, mas pensa-la enquanto plataforma e lugar de partida compreendo-a enquanto espaço de encontro de subalternidades e de criação, a partir de posições de sujeito constituídas em especificidades que envolvem violentos processos de colonização e ditaduras.

Por fim, este é um lugar de introdução do leitor aos principais conceitos, referenciais teóricos e epistemológicos que guiarão as análises das próximas páginas. Em meio às disciplinas, desobediências, fronteiras, zonas porosas e de contato, construo o caminho ou melhor, a trilha, que nos levará aos artistas latino-americanos e

o espaço da 31ª Bienal de São Paulo.

## 1.1 QUANDO AS CIÊNCIAS HUMANAS ENCONTRAM OS MUNDOS DA ARTE

A aproximação entre as ciências humanas e as artes visuais possui um longo caminho que remete aos tempos em que esses dois campos de produção de conhecimento não eram disciplinas isoladas. Desde suas origens, a Sociologia vem dedicando parte de suas análises às artes. Textos publicados no século XIX já demonstravam que a curiosidade sociológica também estava voltada aos processos de criação, circulação e recepção de imagens. Naquele período, teóricos ligados ao realismo pictórico e ao naturalismo, defenderam uma análise das artes a partir de suas possíveis funções sociais: Henri de Saint-Simon (1760-1825), Charles Fourier (1772-1837) e Pierre Joseph Proudhon (1809-1865) foram alguns deles.

O estreitamento da relação entre esses dois campos ainda levaria algum tempo de amadurecimento. Foi nos anos seguintes à Segunda Guerra Mundial, no contexto da desarticulação da Europa como espaço de produção artística ocidental por excelência, que diversas obras marcaram a consolidação da relação entre a Sociologia e as artes, dentre elas destaque: *Arte e Revolução Industrial* (1947) de Francis Klingender (1907-1955), *A pintura florentina e seu ambiente social* (1948) de Friedrich Antal (1887-1954) e *História Social da Arte e da Literatura* (1951) de Arnold Hauser (1892-1978). Esses autores procuraram ir além da reflexão sobre uma possível função para a arte e focaram na elucidação do contexto social em que as artes visuais foram produzidas e de que maneira as mesmas circularam e foram apreendidas pelo público.

As artes também ganharam destaque junto ao pensamento social com a produção de pesquisadores ligados à Escola de Frankfurt como Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin, entre outros. A Escola de Frankfurt se constitui enquanto um marco, pois foi a primeira vez que um grupo organizado de pesquisadores assumiu o estudo das produções artístico-culturais como tema de relevância sociológica. Em um período no qual as formas de reprodução de texto, imagem e som expandiam-se, esses autores procuraram compreender como esses fenômenos estariam engendrando novas sociabilidades.

Adorno e Horkheimer cunharam o conceito de indústria cultural e a analisaram enquanto ideologia à serviço do capital. Tal conceito vem sendo retrabalhado por diferentes autores, pois as análises de Adorno e Horkheimer conferiram pouca possibilidade de agência ao indivíduo frente aos produtos culturais que os manipulam e alienam. Além disso, esses autores, sobretudo Adorno, perceberam com demasiada desconfiança as mudanças culturais de suas épocas e mantiveram uma posição um tanto que conservadora, que acabava por hierarquizar as produções culturais, segmentando-as entre alta e baixa cultura. Na atualidade, mesmo que se concorde com os processos de intensa mercantilização dos bens culturais procura-se, sobretudo por meio das análises dos estudos culturais, romper com essas hierarquias de maneira a analisar as culturas desde seus contextos específicos, retirando o público da mera condição de receptor passivo e situando-o como grupo que reage e cria a partir dos produtos e bens culturais.

Walter Benjamin também produziu uma série de textos influentes no circuito das artes, os quais seguem sendo atuais e amplamente estudados. Os escritos de Benjamin mantêm sua atualidade sobretudo por suas análises abertas, descritivas e que conectam as produções culturais com diversas esferas da vida sociocultural como, por exemplo, a formação das cidades. Benjamin refletiu sobre a relação das pessoas com o espaço urbano, a modernidade e as artes (*Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo; Passagens*). Também questionou o estatuto da obra de arte após a invenção da fotografia (*A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*).

Um dos pontos de destaque de seu pensamento é sua abordagem das narrativas secundárias que se desgrudam das narrativas lineares e coesas. Benjamin exercitou um pensamento capaz de seguir por meio de elementos descontínuos e em ação de desconstrução. O autor se opôs ao tempo homogêneo e linear e sugeriu que a arte não deve afirmar a tradição já que “Deve encontrar ‘algo novo’ a cada instante, um instante entendido como ‘tempo-presente’ (à margem dos nexos causais estabelecidos pelo historicismo) que condensa em si mesmo a história do passado”<sup>7</sup> (GUASCH, 2011, p. 165, tradução livre).

---

<sup>7</sup> “encontrar ‘algo nuevo’ en cada instante, un instante entendido como ‘tempo-ahora’ (al margen de los nexos causales que establece el historicismo) que condensa en sí mismo la historia del pasado”

O franco-argelino Pierre Bourdieu (1930-2002) também dedicou atenção especial a relação entre as artes e o pensamento sociológico e, produziu ao longo da sua carreira, uma série de obras que debatem a relação entre esses campos. O autor investiu esforços para pesquisar e criar instrumentos metodológicos que fundaram uma das principais bases para refletirmos sobre as artes visuais e que contribuíram para formar a sociologia da arte enquanto campo de pesquisa.

Em *O Amor pela arte* (2003), *A Distinção* (2006) e *As Regras da arte* (1996), Bourdieu procurou desvelar os mecanismos culturais, educacionais, sociais e simbólicos de dominação relacionados às esferas artísticas. Ele aprofundou as propostas da Escola de Frankfurt em relação à dominação exercida pela produção, circulação e distribuição de produtos culturais, mas pensou as relações de poder para além do determinismo econômico de classe, incluindo a autoridade intelectual como forma de autoridade social. O autor buscou evidenciar que o gosto – e aqui se inclui o gosto estético – é uma construção social, utilizado como mecanismo de diferenciação de classe e diretamente ligado à posição de maior ou menor prestígio ocupada por um agente em determinado campo.

Ao demonstrar a formação cultural do gosto e seu caráter social distintivo, Bourdieu contribuiu para a desmistificação da arte, principalmente na questão do acesso do público às instituições. Entretanto, um dos limites de suas análises foi o de pouco abordar os bastidores das instituições do mundo da arte, ou seja, as relações de poder que envolvem as decisões tomadas pelos agentes que constroem esses espaços, como a de selecionar artistas para um projeto, expor ou não determinada obra, as articulações e interesses políticos que envolvem os comitês curatoriais, entre outras. Conforme aponta Ione R. Valle, a teoria dos campos deste autor empenha “[...] muita energia para iluminar os grandes palcos em que ocorrem os desafios do poder, mas pouca para compreender os que sobem nesses palcos para instalar os cenários” (VALLE, 2007, p.130). É por isso que no que tange as análises relacionadas às artes visuais, o conceito de campo por ele desenvolvido me parece limitado, pois acaba evidenciando os agentes que já possuem certo reconhecimento, ao passo que mantém a invisibilidade daqueles que não transitam pelo mundo da arte hegemônico.

De Adorno a Bourdieu muito foi dito e analisado em relação ao que entendemos



como arte e produção cultural. Pesquisas sociológicas vêm levantando questionamentos sobre as relações e estruturas dos mundos da arte: quem são os artistas e como profissionais são considerados enquanto tais? De que maneira as produções artísticas circulam em uma época de produção de massa? Como são formadas as instituições do mundo da arte? Quem é o público dos museus? Quem acessa esses espaços e quantos outros são excluídos?

Podemos dizer que a partir da Escola de Frankfurt e do pensamento Bourdiesiano, a investigação sociológica voltada às artes ganhou destaque e ampliou seu campo de atuação. Seguindo a trajetória acima apresentada, a socióloga francesa Nathalie Heinich (2010) divide a pesquisa sociológica em arte em três grupos: 1) Estética sociológica (a tradição marxista, a escola de Frankfurt e a sociologia de Pierre Francastel); 2) História Social (métodos históricos em diálogo com teorias e categorias de análise sociológica) e 3) Sociologia de Pesquisa (constituições de um campo da sociologia da arte).

O primeiro grupo teria como interesse central analisar as relações entre arte e sociedade, o segundo “[...] vai se interessar mais particularmente pela arte na sociedade, ou seja, pelo contexto – econômico, social, cultural, institucional – de produção ou de recepção das obras ao qual são aplicados os métodos de pesquisa da história” (HEINICH, 2010, p.43); e o terceiro “[...] vai considerar não mais a arte e a sociedade, nem a arte na sociedade, mas a arte como sociedade” (HEINICH, 2010, p.61).

Paralela à relação que se estabeleceu entre os campos da sociologia e das artes, cabe destacar a consolidação dos estudos culturais, das teorias feministas, queer/transviadas e descoloniais. Por serem espaços interdisciplinares, esses campos teóricos dialogam com a Sociologia, ao mesmo tempo em que tencionam os limites da própria disciplina. As contribuições dessas áreas de reflexão vêm sendo fundamentais para abrir a escuta de outras narrativas sobre as artes capazes de politiza-las, integrar uma maior multiplicidade de sujeitos, epistemologias e desestabilizar as concepções que naturalizam o fazer artístico.

Por serem campos híbridos e porosos, as áreas de conhecimento mencionadas se retroalimentam. De fato, as origens de muitas de suas reflexões se confundem, ao

mesmo tempo em que colocam em xeque as tentativas de se traçar ontologias teóricas. Estas linhas de análise trabalham com metodologias plurais que utilizam ferramentas de diversas áreas, consideram seus múltiplos objetos e fontes, ao mesmo tempo em que produções culturais não são entendidas apenas como alvo de investigação, mas também enquanto fontes de análise dos fatos culturais.

As teorias feministas, em suas mais variadas formas, contribuem para uma análise política da cultura. Interessa-me as análises feministas contemporâneas que estão colocando em xeque a divisão entre natureza e cultura no sentido de “trazer a natureza de volta para a cultura” (LIMA COSTA, 2014, p.91). Esta questão relaciona-se diretamente à construção da razão ocidental baseada na divisão entre natureza e cultura, a qual separa o humano do selvagem, restringindo a categoria de humanidade a sujeitos seletos, ao mesmo tempo em que situa o corpo como um objeto estável e fechado em si mesmo (HARAWAY, 1998; HALBERSTAM, 2005). Pensar a natureza e a cultura fora de uma relação dicotômica, é suspender as hierarquias que situam corpos e sujeitos em geografias não-humanas, abrir os corpos no espaço ao invés de fecha-los em si mesmos e nos aproximarmos uns dos outros (ALLEWART, 2013).

Essas análises trazem materialidade para os corpos em toda a complexidade de pensarmos os encontros, as conexões e articulações entre as realidades apreendidas e não apreendidas pelos seres humanos; as discursividades e seus efeitos nos corpos que pesam (BUTLER, 2000). Afinal, conforme Donna Haraway nos coloca em forma de questão: Como as terríveis marcas de gênero e raça viabilizam e limitam amor e conhecimento em tradições culturais particulares, incluindo as ciências naturais modernas?<sup>8</sup> (HARAWAY, 1998, p.21, tradução livre).

Conecto essas reflexões diretamente aos estudos culturais, área que, conforme apontado por Claudia de Lima Costa (2014), beneficiou-se das reflexões feministas. Stuart Hall também aborda a importância do feminismo para questionar a estabilização do sujeito ocidental (2008) e ampliar as narrativas da experiência moderna. Interessa-me, sobretudo, o fato dos estudos culturais proporem uma “compreensão de mundo não exclusivamente sob o ponto de vista da cultura, mas de especificidades das

---

<sup>8</sup> How do the terrible marks of gender and race enable and constrain love and knowledge in particular cultural traditions, including the modern natural sciences?”

relações e lutas culturais.” (LIMA COSTA, 2014, p.82). A noção de *cultural politics* que permeia o campo dos estudos culturais, permite “o estudo, de maneira não reducionista, das complexas relações entre cultura, política e poder. Trata-se de uma tentativa de abarcar tanto as dimensões políticas da cultura, como as dimensões culturais da política, salientando seus respectivos potenciais emancipatórios” (LIMA COSTA, 2014, p.82). A partir das perspectivas mencionadas é possível entender, por exemplo, que “o conceito de ‘artista’ é inseparável das ideias sobre o quê conta como arte”<sup>9</sup> (KORSMEYER, 2004, p. 15, tradução livre).

A teoria *queer/transviada* por sua vez, tem suas origens associadas ao campo dos estudos culturais norte-americanos, às teorias feministas e possui uma relação de tensão e afinidade com a Sociologia. Conforme a análise de Richard Miskolci, “os primeiros teóricos queer rejeitaram a lógica minorizante dos estudos socioantropológicos em favor de uma teoria que questionasse os pressupostos normalizadores que marcavam a Sociologia canônica” (2009, p. 151). Além disso, Miskolci destaca que uma abordagem heterossexista imperou durante muito tempo na Sociologia relegando, todos aqueles que saíam da “norma”, aos estudos das minorias. Em comum entre os estudos *queer/transviados* e a Sociologia, está o fato de ambos perceberem as normas de gênero e sexualidade como construções sociais, culturais e históricas.

O termo *queer* foi escolhido como unificador desses questionamentos por ser uma ofensa deferida contra sujeitos percebidos fora das expressões de gênero e da sexualidade heteronormativas: “[...] servia para destacar o compromisso em desenvolver uma analítica da normalização que, naquele momento, era focada na sexualidade” (MISKOLCI, 2009, p.151). Caminhos para pensarmos o *queer* no Brasil vem sendo traçados por pesquisadoras como Larissa Pelúcio e Berenice Bento. Pelúcio propõem pensarmos o *queer* a partir das nossas experiências brasileiras e latino-americanas, nos apropriarmos dos pontos mais interessantes e transgressores das reflexões, mas sem deixarmos de lado a nossa posição epistêmica. Ela anuncia a possibilidade da construção de uma teoria cu:

---

<sup>9</sup> “the notion of ‘artist’ is inseparable from ideas about what counts as ‘art’” (15)

Falar em teoria cu é acima de tudo um exercício antropofágico, de se nutrir dessas contribuições tão impressionantes de pensadoras e pensadores do chamado norte, de pensar com elas, mas também de localizar nosso lugar nessa “tradição”, porque acredito que estamos sim contribuindo para gestar esse conjunto farto de conhecimentos sobre corpos, sexualidades, desejos, biopolíticas e geopolíticas também (PELÚCIO, 2014, p. 4).

A teoria cu, portanto, não descarta o pensamento *queer* pelo fato de sua centralidade estar situada em países de “Primeiro Mundo”. Pelo processo antropofágico a teoria torna-se corpo e alimento. No processo digestivo é absorvida, ao passo que diversas partes são expelidas. Mario de Andrade destaca no *Manifesto Antropófago* que “foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti”<sup>10</sup> (ANDRADE, 1997, p.312). O ato canibal une todos aqueles que não se encaixam no conceito de civilizados.

Indo além da assimilação/recriação e no sentido de criar novos vocabulários, Berenice Bento destaca que a palavra *queer* pouco ressoa na sociedade brasileira como as palavras “transviado, viado, sapatão, traveco, bicha, boiola [...]” (BENTO, 2015, p.147), conferem intelegibilidade no contexto local. É por isso que Bento, assim como também o farei, utiliza o conceito de estudos/ativismos transviados enquanto “tradução cultural (idiossincrática) para teoria queer” (BENTO, 2015, p.147). Análises transviadas das artes visuais e artistas que identificam-se enquanto transviados trabalham a partir da ideia de desobediência sexual, a saber:

[...] as estratégias poético-políticas e os modos de fazer por meio dos quais essas diversas práticas problematizam as organizações do saber/poder do regime majoritariamente heterossexual) ao mesmo tempo em que buscaram mobilizar novos processos de subjetivação dissidente, suscetíveis a desorganizarem os pactos de sentido traçados e administrados pela produção de subjetividade capitalista. Os corpos constituem o território privilegiado de produção e controle biopolítico, de inscrição e regulamentação da norma social, mas que em certos momentos operam como “potências políticas” (MNCARS, 2012, p. 92, tradução livre).<sup>11</sup>

<sup>10</sup> É importante destacar que o conceito de antropofagia é tido como uma solução descolonial para o problema da colonização, colocando-se como elemento central para a reflexão da produção artística brasileira. Exemplo disso foi a Bienal de São Paulo de 1998 com curadoria de Paulo Herkenhoff. Ao mesmo tempo o conceito é criticado por ter em sua base a ideia de apropriação. Gerardo Mosquera destaca: “Siguiendo la metáfora de la antropofagia, es necesario subrayar la batalla digestiva que la relación que aquella plantea lleva implícita: a veces las consecuencias son la adicción, el estreñimiento o, peor aún, la diarrea” (MOSQUERA, s/data, p.9).

<sup>11</sup> [...] las estrategias poético-políticas y los modos de hacer mediante los cuales estas diversas prácticas problematizaron los ordenamientos de saber/poder del régimen mayoritario heterossexual (con el

A emergência desses campos de produção de conhecimento está diretamente relacionada à virada epistemológica do corpo, quando o mesmo deixou de ser compreendido como uma realidade concreta descolada da história e passou a ser entendido como inerente à história e à cultura (ROSS, 2006). Minha proposta é uma abordagem nos trânsitos e movimentos da sociologia, dos feminismos, teoria e performatividade transviada/*queer* assumindo uma perspectiva geral descolonial em seus espaços de “desobediência epistêmica” (MIGNOLO, 2008, p.288). A opção descolonial se faz portanto, no sentido de não tomar os textos teóricos de importantes pensadores ocidentais como verdades religiosas. Na busca de compreender a organização do conhecimento, perpasso sim pela razão imperial, mas sem a ela curvar-me. Ao mesmo tempo, esta também é uma tentativa de pensar as identidades “em política” e nos processos de alocamento imperial (MIGNOLO, 2008).

Entre os discursos imputados aos sujeitos e aos por eles criados enquanto autores e narradores, seguimos com a reflexão sobre a organização dos sujeitos no mundo da arte, como estes mundos são formados, estruturados e como são construídas as ausências nesses espaços.

### 1.1.1 Entre as presenças e as ausências no mundo da arte

*Os saberes, como todas as outras formas de produção social, são pelo menos parcialmente efeitos do posicionamento sexualizado de seus produtores e usuários; os saberes devem eles próprios serem reconhecidos como sexualmente determinados, limitados e finitos. (Elisabeth Grosz).*

O termo mundo da arte ganhou repercussão na década de 60 a partir das publicações do filósofo Arthur Danto. Para ele a formulação de teorias da arte é condição necessária para que a arte exista no mundo: “É o papel das teorias artísticas, hoje como sempre, tornar o mundo da arte e a própria arte possíveis” (DANTO, 2006,

---

propósito de desmontarlos en suas enclaves disciplinarios normalizados) al mismo tiempo que apuntaron a movilizar nuevos procesos disidentes de subjetivación, susceptibles de desorganizar los pactos de sentido trazados y administrados por la producción de subjetividade del capitalismo. Los cuerpos constituyen el territorio privilegiado de producción y control biopolíticos, de inscripción y regularización de la norma social, pero a la vez operan como “potencias políticas”

p.22). Na concepção original de Danto, publicada em 1964, o mundo da arte é apresentado como um contexto, uma atmosfera que nos permite viver a arte. Anos mais tarde Danto publicou “O mundo da arte revisitado”, rearticulou algumas das ideias previamente apresentadas e pensou o mundo da arte como “o mundo historicamente ordenado das obras de arte”. A pesquisadora Cristiane Silveira (2014) comenta:

[...] o “mundo da arte”, na acepção de Danto, não é um organismo que funciona de modo consensual: pelo contrário, a julgar pelos exemplos apresentados, ele se caracteriza pelo dissenso. Na medida em que membros distintos do “mundo da arte” ocupam posições também distintas no discurso de razões, pelos mais diversos motivos, caberia, então, indagar de que maneira esses discursos dissonantes constituem determinados objetos de arte. Como, afinal, tais objetos podem ser classificados como arte? (SILVEIRA, 2014, p. 16).

A abordagem do autor é percebida por muitos como formuladora da Teoria Institucional da Arte, a qual chama a atenção para o poder das instituições em validar as produções artísticas. Para Carolyn Krosmayer (2004, p. 116), a abordagem de Danto nos ajuda a compreender as condições que viabilizam determinadas produções a serem chamadas de arte, mas corre o risco de manter a autoridade de instituições do mundo da arte estabelecido praticamente intocadas.

O sociólogo Howard Becker também trabalhando com o conceito, publicou a obra *Mundos da Arte* na qual defende a tese de que as artes são atividades formadas no coletivo e por padrões de cooperação. Para Becker, mundo da arte é um termo técnico usado para: “designar um *network* de pessoas cujas atividades cooperativas, organizadas por meio de seus conhecimentos coletivos de meios convencionados de se fazer as coisas, produz o tipo de trabalhos de arte pelos quais o mundo da arte é reconhecido” (BECKER, 1982, p. x). Becker nos guia pelo caminho de pensarmos os mundos da arte de maneira plural já que as redes de relação assim o são e com elas estabelecemos as mais diversificadas configurações.

Seguindo a linha de Becker, não seria possível falar de um único mundo das artes visuais, mas sim de vários mundos que, ao mesmo tempo em que compartilham de convenções em comum, percebem o fazer artístico de maneiras distintas. Mais do que a ideia de um mundo fechado em si mesmo, Becker nos chama a atenção para o fato de que arte não se faz de forma isolada e por isso um mundo pode ser pensado em

termos de relações sociais que o tornam possível.

Pensar mundos da arte é abrir as possibilidades para distintas percepções daquilo que vem a ser arte e as complexas relações com as instituições que legitimam a área enquanto campo de produção de conhecimento. Mundos da arte que se formaram em um passado distante, como os do período Neoclássico, que tinham seus salões aristocráticos, mas também artistas dissidentes, certamente eram distintos dos atuais. A socióloga Diana Crane afirma que: “a existência de um mundo da arte significava que arte era uma atividade coletiva baseada em compromissos comuns às convenções artísticas que definiam o que era considerado como arte em um período específico e como deveria ser produzida” (CRANE, 2009, p. 333).

A coletividade que envolve o fazer artístico contrasta com o enaltecimento que se faz das personalidades individuais dos artistas, que acaba por vezes suprimindo a ideia de que a arte surge de padrões de cooperação. Não irei aqui discutir diretamente questões de autoria, mas sim refletir sobre as relações sociais, redes de contato e as relações de poder que legitimam projetos, imagens e produtos enquanto arte. Seja por redes subterrâneas, institucionalizadas, secretas ou de pouca visibilidade, o processo de apresentação de um projeto artístico e de recepção do público percorre um longo caminho.

Existem diversos mundos da arte possíveis que convivem, interagem e até mesmo fazem parte de esferas que reconhecemos mais amplamente em suas institucionalidades. É evidente que museus como o Museu de Arte de São Paulo (Masp), o Museu do Prado (Espanha) e o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMa) possuem um espaço reservado na imaginação coletiva e acabam por representar as artes visuais junto ao público mais amplo. Eventos como a Bienal de São Paulo e a Bienal de Veneza também são referências não restritas apenas ao público especializado. A centralidade desses espaços na cultura ocidental e seus padrões de seleção e exibição, são fonte de intensos debates sobre as políticas da arte.

Foi a partir dos anos 1960 que o mundo da arte institucionalizado<sup>12</sup> foi colocado

---

<sup>12</sup> Aqui me refiro a um circuito de arte particular que, desde o final da II Guerra Mundial vem se construindo sobretudo ao redor da cidade de Nova Iorque. É o mundo da arte descrito por Sara Thorton (2009), formado por instituições voltadas à constituição de grandes coleções, compra, venda e legitimação de objetos de alto valor financeiro como: museus, leilões e feiras de arte.

enquanto um problema. Não coincidentemente, foi o período em que a organização de movimentos sociais ampliava-se, bem como as lutas por direitos civis e as resistências aos autoritarismos. Por isso este mundo da arte “oficial” foi analisado em busca de se compreender as estruturas e relações socioculturais que constituem as atividades que produzem os conhecimentos que reconhecemos enquanto arte. Na academia o reflexo das ruas se fez presente ampliando as epistemologias, ao passo em que se questionou as relações de poder que engendram as produções dos conhecimentos.

Entendidas enquanto espaços discursivos, locais de negociação e produção de conhecimento material e simbólico, as instituições de arte foram diretamente questionadas, gerando uma série de desconstruções. Como bem apontado pelos autores previamente citados, as instituições, espaços e sujeitos que os formam são envoltos em relações de poder, produzem e são produzidos a partir das suas práticas e discursividades. É por isso que podemos entender os mundos da arte como espaços discursivos, conforme nos explicam as palavras de Juana María Rodríguez:

A clínica, a prisão, a sala de aula constroem campos de conhecimento e existem historicamente para definir os sujeitos. Esses espaços possuem seus próprios códigos linguísticos e práticas de leitura ao mesmo tempo em que se engajam em esconder e revelar suas próprias contradições internas. Objetos, arte, textos, edificações, mapas também podem criar conhecimento, mudar a história, reconfigurar a linguagem. Descentralizar o sujeito no espaço não apaga seu significado; ao invés, destaca o processo pelo qual os sujeitos negociam e localizam referências de tempo-espaço junto ao conhecimento<sup>13</sup>. (RODRIGUES, 2003, p. 6, tradução livre).

Instâncias empíricas como as instituições do mundo da arte não apenas interferem materialmente nas realidades, mas produzem falas, práticas, modos de ver e de representar. Conforme analisado por John Berger (1999), bell hooks (2009), Laura Mulvey (1988), Susan Bordo (2000), entre outros, a maneira como olhamos e somos olhados é marcada por intersecções que ao mesmo tempo organizam e demarcam as

---

<sup>13</sup> Discursive spaces exist as sites of knowledge production. The clinic, the prison, the classroom construct fields of knowledge and have historically existed to define subjects. [...] These spaces have their own linguistic codes and reading practices, as they engage in hiding and revealing their own internal contradictions. Objects, art, texts, buildings, maps can also create knowledge, change history, refigure language. Decentralizing the subject in space does not erase her significance; instead it highlights the process through which subjects negotiate and localizes time- space framework of knowledge. “Espaços discursivos existem enquanto locais de produção de conhecimento.”



posições sociais e culturais dos sujeitos. Para esses autores, a relação do olhar, isto é, quem olha e quem é olhado, é uma relação de poder.

Como bem apontam Miriam Adelman e Lenita Ruggi (2015), a literatura feminista vem discutindo amplamente as imagens e suas relações com a construção de corpos e subjetividades por meio do reforço de padrões corporais, de comportamento e de beleza. Não apenas a presença de corpos considerados dentro dos padrões, mas também as ausências da diversidade das possibilidades de ser, chamam a atenção do espectador mais atento.

No que tange as instituições do mundo da arte, uma leitura superficial, que considere apenas os cânones e a linguagem escrita que fixou convenções (DERRIDA, 2001), aceita com naturalidade as sequências de imagens, objetos expostos e o destaque dado apenas aos “grandes” nomes. Ao mesmo tempo, a ausência de uma multiplicidade de corpos, sobretudo os que escapam à ordem heteronormativa e que revelam múltiplas possibilidades de estar no mundo, evocam questões como: onde estão aqueles que ali não são vistos? Por que muitos dos que são representados não são, ao menos não na mesma proporção, autores?<sup>14</sup>

Sendo assim, como pensar os corpos que transitam pelos mundos da arte? E como lidar com a ausência de suas pluralidades nas grandes instituições? De que maneira os corpos que são expostos reiteram ou descontrolam a fixidez, a estabilidade e a norma de gênero?

Conforme dito por Judith Butler (2000), a materialidade do corpo relaciona-se aos efeitos do poder, ao mesmo tempo em que sua presença no mundo é regulada pelo sexo. Para a autora, a regularização dos corpos é duramente exercida em nome da inteligibilidade cultural:

[...] o que constitui a fixidez do corpo, seus contornos, seus movimentos, será plenamente material, mas a materialidade será pensada como o efeito do poder, como o efeito mais produtivo do poder. Não se pode, de forma alguma, conceber o gênero como um construto cultural que é simplesmente imposto sobre a superfície da matéria – quer se entenda essa como o “corpo”, quer como um suposto sexo. Ao invés disso, uma vez que o próprio “sexo” seja compreendido em sua normatividade, a materialidade do corpo não pode ser

---

<sup>14</sup> De fato essa questão foi colocada por meio de uma série de intervenções do grupo norte-americano Guerrilla Girls.

pensada separadamente da materialização daquela norma regulatória. O “sexo” é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o “alguém” simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural. (BUTLER, 2000, p.154).

Se a inteligibilidade cultural ocidental trabalha hegemonicamente com estruturas heterocentradas e binárias – isto é, sociedades nas quais são praticados dispositivos que naturalizam a heterossexualidade tornando-a compulsória e convertendo-a em aparato de poder (SEDWICK, 2007; MISKOLCI, 2009) – se faz necessária uma reflexão sobre a relação dessas questões com o mundo da arte.

Retomando John Berger (1999), chamo a atenção para o fato de que a promessa de poder corporificada de corpos masculinos contrasta com as convenções da presença de corpos femininos, marcados pela passividade e aquilo que pode ser feito com eles. Berger analisou a representação dos corpos ao longo da história da arte ocidental e simplificou: “Os homens atuam e as mulheres aparecem” (1999, p.49). O autor vai além e afirma que as mulheres aparecem para serem olhadas por um olhar masculino heterossexual. Apesar de Berger escrever apenas sobre “homens e mulheres” e, com isso, trabalhar em “termos dicotômicos, estreitos e problemáticos” (GROSZ, 2000, p.50), além de não deixar claro que os corpos estão situados historicamente, é importante destacar para as nossas análises os verbos atuar e aparecer, a relação de poder baseada em relações de gênero e sexualidade que se estabelece através do olhar, e a ideia de passividade.

Quando a ordem do desejo masculino heterossexual e eurocêntrico é desestabilizada e os corpos que deveriam apenas (des) aparecer atuam, criam e reivindicam a visibilidade, novas configurações e cartografias se formam, tencionando as relações socioculturais hegemônicas e produzindo novas culturas visuais. De fato, as teorias feministas e queer/transviadas vêm destacando nas últimas décadas que o corpo não é “[...] um objeto ahistórico, biologicamente dado, não cultural” (GROSZ, 2000, p.75). Neste grupo enfatizo as pesquisas de Gayatri Spivack, Judith Butler, Naomi Schor, entre outras. Segundo Elisabeth Grosz, essas teóricas estão:

preocupadas com o corpo vivido, o corpo representado e utilizado de formas específicas em culturas específicas. Para elas, o corpo não é nem bruto, nem passivo, mas está entrelaçado a sistemas de significado, significação e

representação e é constitutivo deles. Por um lado, é um corpo signifiante e significado; por outro é um objeto de sistemas de coerção social, inscrição legal e trocas sexuais e econômicas. [...] Assim essas feministas não estão evocando um corpo puro, pré-cultural, pré-social, ou pré-linguístico, mas um corpo como objeto social e discurso, um corpo vinculado à ordem do desejo, do significado do poder (GROSZ, 2000, p. 75-77).

Nesse sentido, podemos pensar o corpo como espaço de tensão, de disputa e contingente ao tempo e espaço em que vive. Na arte contemporânea o corpo vem se colocando enquanto questão central sobretudo a partir da emergência das performances e ações durante a década de 1960 com os trabalhos *Meat Joy* (1964) de Carolee Schneemann, as *Trouxas de Sangue* (1969) de Arhur Barrio, os *Parangolés* (final da década de 1960) de Helio Oiticia:

Todas essas manifestações corporais colocaram o corpo em um tempo e espaço (frequentemente em frente a uma audiência, mas não necessariamente), um corpo que se apresenta tanto quanto matéria, quanto uma materialização necessariamente mediada pelos contextos nos quais está vivo, localizado, percebido, performado e representado<sup>15</sup> (ROSS, 2006, p. 381, tradução livre).

Christine Ross afirma que nas décadas de 1980 e 1990 debates sobre o corpo ganharam maior espaço de discussão no mundo da arte. Segundo a autora, o corpo colocou-se como questão central tanto da arte quanto da sociologia (ROSS, 2006, p.379). De fato, para Adelman e Ruggi (2015) o pensamento sociológico vem dando atenção especial ao corpo, especialmente a partir da segunda metade do século XX pela escrita de autores como Norbet Elias, Gilberto Freyre e Arthur Frank que analisaram a corporificação de normas e a contenção dos corpos aos discursos e às ordens sociais. Mais especificamente no campo da arte, imagem, cultura e sociedade, as pesquisas de Sally Banes e Kobena Mercer se destacaram.

Na próxima seção destaco dois momentos em que corpos e sujeitos até então subalternos emergiram na superfície, questionando a ordem social e as representações hegemônicas nas artes visuais.

---

<sup>15</sup> All these bodily manifestations stated a body in time and space (often in front of an audience but not necessarily), a body that discloses itself not so much as matter than as a materialization necessarily mediated by the contexts in which it is lived, located, perceived, acted out, and acted upon (ROSS, 2006, p. 381).

## 1.2 A MATERIALIDADE DO CORPO E A ARTE

Dois pontos são centrais para que possamos situar e contextualizar as produções contemporâneas artísticas desde a América Latina aqui discutidas, sobretudo pelo fato de diversos artistas aqui estudados terem parte das suas produções situadas entre os anos 70 e 80: 1) as relações estabelecidas entre as artes visuais e os movimentos feministas, 2) as poéticas das sexualidades que se expandiram nos anos 1980 durante os governos ditatoriais e a epidemia da AIDS. A partir desses episódios procuro traçar um pano de fundo que conecta ações do presente e nos permite produzir uma narrativa da arte contemporânea desde a América Latina.

Esses dois momentos históricos foram vivenciados de maneira distinta nos diversos países da América Latina, suscitando relações com regimes e passados ditatoriais, a religiosidade católica e os processos de colonização. Ao mesmo tempo, as relações engendradas nessas épocas encontram eco em outras partes do mundo, como nos países Europeus e Norte-americanos que, apesar de conjunturas distintas, também compartilharam das experiências feministas e dos movimentos por direitos civis das populações LGBTT.

A relação entre as produções visuais e os movimentos feministas tomou forma e amplitude no final dos anos 1960 e durante a década de 1970 quando as mulheres passaram a criticar suas relações com as instituições artísticas. Além de grupos abertamente filiados ao feminismo organizarem-se em diversas partes do mundo, ideias feministas viajaram e articularam comunidades internacionais de artistas. Questionou-se o baixo número de artistas mulheres expondo em grandes museus, a grande quantidade de nus femininos, a ausência de mulheres dos livros de história da arte e um ensino que baseava-se na naturalização da presença de grandes nomes masculinos. As artistas que se relacionavam com o feminismo questionaram a subordinação histórica das mulheres e os mecanismos socioculturais pelos quais tal subordinação vem sendo perpetuada.

Ao mesmo tempo, a partir da ampliação dos movimentos LGBTT durante a epidemia de AIDS dos anos 1980, as poéticas transviadas tornaram-se mais visíveis.

Naquele período artistas levaram para espaços do mundo da arte poéticas reveladoras de uma pluralidade de experiências e com isso, novas temporalidades associadas a um “estilo de vida queer” ou seja, que articulavam “práticas de subculturas, modos alternativos de aliança, formas transgêneras de personificação, e formas de representação dedicadas a capturar essa vastidão de modos excêntricos de ser” (HALBERSTAM, 2005, p.1) emergiram.

Como discutirei no próximo capítulo, quando relacionarei os acontecimentos históricos e as produções dos artistas da época, poéticas informadas por temas e questões que na atualidade relacionamos aos universos feministas e queer/transviado se fizeram notar em diversos momentos históricos, mas foi nos anos 1970 e 80 que se consolidaram enquanto questão política. Na América Latina esse processo ocorreu em paralelo à expansão das ditaduras militares, de maneira a proporcionar o encontro direto entre gêneros e sexualidades dissidentes; a violência e a morte; a figura do desaparecido político, a dor e o corpo que se esvai na perda da forma humana (MNCARS, 2012).

Mesmo com a crescente visibilidade que projetos nestas esferas vêm ganhando - digo isto baseada nas curadorias que tomam essas questões como ponto de partida e na capacidade das mesmas em agregar dezenas de artistas – é frequente que essas produções, por trabalharem com temáticas não tradicionais, sejam percebidas em meio a certas dificuldades.

A pesquisadora Jennifer Doyle afirma que a crítica da arte dominante tende a “rejeitar os trabalhos assim que detecta a presença de uma identidade e de políticas assumidas”<sup>16</sup> (DOYLE, 2013, p.21 tradução livre). Doyle também destaca que “certas temáticas são completamente subestimadas como locais de intenso conflito do discurso público”<sup>17</sup> (DOYLE, 2013, p.28, tradução livre). A autora argumenta que é frequente a atuação de uma abordagem arrogante que posiciona o artista em um lugar de ingenuidade quando este levanta questões percebidas como inconvenientes ou não pertencentes à esfera da arte. No momento em que isso ocorre levantam-se as

---

<sup>16</sup> “Mainstream art criticism, which tends to reject work once it detects the presence of an identity and a discernible politics” (2013, p.21).

<sup>17</sup> “Certain subjects are completely overdermined as sites of intense conflict in public discourse” (DOYLE, 2013, p. 28).

suspeitas sobre o estatuto da ação e com isso, processos de deslegitimação que conduzem o projeto ao território da “não arte”.

Interessam-me neste momento algumas tensões discursivas que projetos em arte criam quando não são considerados arte por serem: “manifestação política”, “pornografia”, etc. Como bem apontou Foucault na conferência *O que é um autor?* (1969), o exercício da autoria confere legitimidade ao discurso, ao mesmo tempo que o situa. Ao relacionarmos o discurso ao autor, neste caso, o artista, o compreendemos dentro das relações estabelecidas pelo contexto sociocultural daquele que o profere. Da mesma maneira, no momento em que um contra-discurso busca desestabilizar a validade da fala de um autor/artista afirmando que o seu lugar de fala não é legítimo e portanto inválido enquanto enunciação de um tema, podemos afirmar que existe uma disputa ao redor dos conceitos de artista e de arte.

Nesse sentido, Doyle traz dois exemplos de recepção institucional de trabalhos artísticos em universidades norte-americanas. No primeiro, ela relata uma situação de 2008 na Universidade de Yale. Uma estudante de artes visuais afirmou estar realizando uma obra na qual fazia inseminação artificial e depois abortava com o uso de chás. A moça disse que repetiu este ciclo durante nove meses e descreveu detalhes do processo. Entretanto, a artista não produziu documentos visuais e por isso nunca ficou comprovado se a aluna havia de fato realizando aquilo que dizia haver feito. Mesmo sem a concretude do ato, a notícia sobre tal possibilidade provocou manchetes nacionais e pronunciamentos oficiais da universidade dizendo que aquela situação era inadmissível, que não poderia ocorrer dentro do campus, pois os limites da arte haviam sido rompidos e que a estudante seria investigada.

Doyle compara este caso ao de um estudante da Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA) que, também nos limites geográficos do campus da universidade, atirou contra o próprio braço. Ao ser questionado sobre o ato, o rapaz fez alusão à obra de Chris Burden, artista conceitual que, em 1971, apresentou a performance “shoot” (atirar) durante a qual um atirador profissional deferiu um tiro contra o corpo do artista. Nesse caso, não houve investigação e o ato do estudante foi aceito como expressão artística. Ainda que ambos os artistas tenham trabalhado com intervenções em seus corpos, para Doyle, o fato da primeira situação tocar no tema dos direitos reprodutivos

das mulheres, e a tensão sociocultural envolvida ao seu redor, permitiu sua deslegitimação enquanto arte.

Ainda que a égide de trabalho político e/ou militante tenha sido utilizada para questionar o valor artístico de trabalhos visuais, segundo Jacques Rancière (2009) toda produção artística é política em si mesma. Para o autor, a separação entre arte e política foi perpetuada por meio da ideia de arte autônoma herdada do paradigma e historiografia da arte modernistas. Este paradigma procurou delimitar aquilo que poderia ser reconhecido como arte, isolando a atividade artística da cultura e da sociedade. Rancière aponta que esta é uma falsa separação, relacionada a discursos específicos do mundo da arte, como o que legitimou a pintura abstrata situando-a como parte de um processo linear evolutivo de “amadurecimento” do fazer artístico. Nessa linha de raciocínio, a abstração seria uma ruptura com o mundo simbólico da cultura e da sociedade rumo às regras inerentes ao puro fazer artístico e o desenvolvimento de operações e vocabulários exclusivos (Cf. GREENBERG).

A crítica que circunscreveu movimentos artísticos como o Expressionismo Abstrato e o Minimalismo - movimentos de arte contemporâneos aos primeiros questionamentos feministas em relação ao mundo da arte - enaltecia a ideia de arte realizada por um artista representado como sujeito autônomo e livre das amarras sociais. Em ambos os casos, os artistas que mais destacaram-se seguiam um padrão: homens brancos e ocidentais, vide as figuras masculinas de Jackson Pollock, Carl Andre e Richard Serra. Conforme previamente apontado por outras pesquisadoras (Cf. LIPPARD, CHAVES, LANDAU, JONES), a exaltação de uma masculinidade heterossexual era comum entre as narrativas sobre a arte que adentrava as portas de museus e galerias. Landau nos chama a atenção para o discurso hegemônico que cercava Jackson Pollock, um dos artistas mais reconhecidos de sua época:

Alguns dos elementos que incluem a persona heroica do Pollock ficaram evidentes nas primeiras revisões do seu trabalho. Palavras como “violento”, “selvagem”, romântico”, “indisciplinado” e “explosivo” foram usadas repetitivamente nos anos 1940 em críticas escritas sobre suas exposições. Até mesmo o New York Times, em 1949, enalteceu sua “virilidade agressiva e destruidora”. Muitos críticos e repórteres apresentaram Pollock como uma mistura moderna de um ousado Prometeus, e a energia superhumana de

Hercules (com mais do que um toque de inocência do Nobre Selvagem) (LANDAU, 2005, p. 12, tradução livre)<sup>18</sup>.

Esse tipo de discurso passou a ser percebidos por artistas e críticos como limitador, já que descreve o artista como um tipo ideal, com recortes claros de gênero, sexualidade e raça. De fato, esse tipo de discursividade possui lastro na história da arte ocidental moderna e contemporânea, com artistas apresentados enquanto tipos ideais que variam entre si, mas que não deixam de possuir as características de homens brancos supostamente heterossexuais. Isso fica claro na análise dos arquivos da arte e a ausência de artistas mulheres e latino-americanos. Afinal: Por que não houveram artistas mulheres?<sup>19</sup> E onde estão os artistas latino-americanos?

### 1.2.1 Latinos, mulheres e selvagens

*Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar. (ANDRADE, 1997, p.312)*

*Is latinidad really that easy to spot? How many times have we heard, “She doesn’t look Latina”? Who is visible or invisible as a Latina? (RODRIGUEZ, 2003, p.19)*

---

<sup>18</sup> Some of the elements that have come to comprise Pollock’s heroic persona were evident in the earliest reviews of his work. Words like “violent”, “savage”, romantic”, “undisciplined”, and “explosive” were repeatedly used in the 1940s in critiques on the art pages dealing with his first shows. Even The New York Times, in 1949, praised the Young artist’s “ravaging aggressive virility”. Many critics and reporters presented Pollock as a modern-day mixture of the daring of Prometheus and the energy and superhuman strength of Hercules (with more than a dash of innocence of the Noble Savage). (LANDAU, 2005, p. 12).

<sup>19</sup> Em 1971, a pesquisadora Linda Nochlin lançou a questão de gênero como elemento central para refletirmos sobre as relações no mundo da arte. Já no título do seu pioneiro artigo perguntou: Why there have not been no great female artists?. A pergunta retórica iluminou tensões que envolvem as relações de poder no mundo da arte e ao longo do texto foram tecidos argumentos pra analisar a invisibilidade das mulheres. Um dos principais tópicos abordados foi a genialidade, entendida como forjada em complexas relações socioculturais, diretamente associada à masculinidade e reservada aos artistas homens. Segundo a autora, ao longo de diversos momentos da história da arte ocidental as relações sociais e institucionais não permitiram que mulheres adquirissem formação profissional em artes, ao passo que inviabilizaram sua circulação pelos espaços públicos<sup>19</sup>. Nochlin revisou, dentre outras, a questão da representação dos nus entre os séculos XVIII e XIX quando, ao mesmo tempo em que os nus femininos ganhavam os principais prêmios da Academia, as mulheres não podiam produzi-los, pois eram proibidas de frequentar as aulas dedicadas ao tema. A autora desconstruiu a tradição artística a partir de uma crítica feminista e demonstrou que o gênero é um dos elementos organizadores dos mundos da arte. Seu artigo foi fundamental por pleitear a inclusão das mulheres na história e por convidar-nos a repensar as estruturas discursivas vigentes e produzir novas narrativas sobre as artes visuais.



*Somos los africanos, los asiáticos y los latino-americanos quienes tenemos que hacer la cultura occidental, como los bárbaros hicieron el cristianismo. (MOSQUERA, 2011, p.19)*

Conforme analisado por Gayatri Spivak, abrir as possibilidades de falar sobre a história não é uma busca por analisar: “‘como as coisas realmente eram’ ou privilegiar a narrativa da história enquanto imperialismo como se esta fosse a melhor versão da história”<sup>20</sup> (Spivak, 2010, p. 25, tradução livre). Para Spivak, refletirmos sobre como certas narrativas tornaram-se hegemônicas, permite construirmos fraturas neste mesmo discurso e, em suas falhas, visibilizarmos as subjetividades tidas como subalternas ao sujeito ocidental.

As construções de discursos que subalternizam sujeitos colocando-os na condição de Outros ocorrem no sentido negativo, de defini-los por aquilo que eles não são. Mulheres marcadas por não serem homens, corpos não binários abjetos por não se encaixarem neste binário, corpos não brancos racializados, tudo isso em nome da humanidade, marcando os limites entre humanos e nem tão humanos. A organização da realidade nesses termos é por si só excludente e epistemologicamente violenta (Cf. FOUCAULT) já que aquilo que se é não é levado em conta, pois a percepção da ausência da norma define os “Outros” pela falta.

Por isso, em se tratando de realidades socioculturais organizadas via sistemas ideológicos hegemônicos como gênero e raça, se faz necessário pensarmos a condição ocupada pelos sujeitos nestes prismas. Ao mesmo tempo, é importante questionarmos como identidades engendradas em ordens binárias podem resultar em opressões. Gênero e sexualidade em intersecção com raça, etnia, religião e classe, articulam uma série de posições específicas de subalternidade.

Conforme apontado anteriormente, questões que envolvem a constituição dos aspectos corporais das relações sociais, vêm sendo amplamente exploradas pelo pensamento sociológico no sentido de se questionar mais amplamente o corpo sem omitir aquele que o encarna. O corpo latino-americano pode ser pensado enquanto corporeidade específica concebida nos processos de colonização, gerando

---

<sup>20</sup> “This is not to describe ‘the way things really were’ or to privilege the narrative of history as imperialism as the best version of history. (Spivak, 2010, p.25).

paradoxalmente, pontos unificadores das experiências e formas de ser dos sujeitos, produzindo sentidos que os conectam ao espaço social e cultural (LE BRETON, 2007).

É preciso ressaltar a ambiguidade que consiste evocar a noção de um corpo que mantém relações implícitas, supostas, com o ator com quem faz indissolivelmente corpo. Qualquer questionamento sobre o corpo requer antes a construção de seu objeto, a elucidação daquilo que subentende. O próprio corpo não estaria envolvido no véu das representações? O corpo não é uma natureza. Ele nem sequer existe. (LE BRETON, 2007, p.24).

Le Breton evoca um corpo que não é natureza, nem produzido exclusivamente pela biologia, pois envolvido intensamente nas representações e constituído nas relações socioculturais. Segundo o autor, durante o século XIX predominava a compreensão evolucionista e organicista de corpo, a qual foi complexificada durante o século XX a partir de referenciais como a psicanálise que “torna a corporeidade compreensível como matéria modelada, até certo ponto, pelas relações sociais e as inflexões da história pessoal do sujeito” (LE BRETON, 2010, p. 18).

Os processos de colonização dos territórios hoje conhecidos como América Latina, engendraram corporeidades específicas. Não quero aqui sugerir um corpo latino-americano passivo e limitado, (re) significado apenas pelas inscrições culturais europeias. Convido o leitor a pensar em corporeidades contingentes e instáveis, formuladas em tempo-espacos específicos, relações de repressão, de poder colonial, mas também envoltos em processos reflexivos e sincréticos. Isto é, corpos sobre os quais recaem discursos limitadores e controladores, mas que também (des) constroem e atuam, produzindo conhecimento e imagens sobre si mesmos.

Gênero e sexualidade são elementos centrais para nos aproximarmos desses processos. Como bem apontado por Guacira Louro, existe uma pedagogia do gênero que viabiliza sua construção sociocultural. Segundo Louro (2008, p. 17), estar no mundo não deve ser entendido com um ato inaugural, mas sim uma construção. É no caminho desse tornar-se, mas sobretudo da construção e desconstrução contínua dos gêneros e sexualidades nas vidas das pessoas, que a autora discute as pedagogias de gênero e sexualidade.

A construção dos gêneros e das sexualidades dá-se através de inúmeras aprendizagens e práticas, insinua-se nas mais distintas situações, é empreendida de modo explícito ou dissimulado por um conjunto inesgotável de instâncias sociais e culturais. É um processo minucioso, sutil, sempre inacabado. Família, escola, igreja, instituições legais e médicas mantêm-se, por certo, como instâncias importantes nesse processo constitutivo (LOURO, 2008, p.18).

Seguindo essa linha de raciocínio a autora destaca: “a diferença é produzida através de processos discursivos e culturais. A diferença é ‘ensinada’” (LOURO, 2008, p.22). O ensino e a constituição das diferenças fazem parte de processos complexos frequentemente naturalizados e até mesmo legitimados por discursos científicos e pelas narrativas históricas. A diferença ensinada também perpassa pela construção de conceitos coletivos sobre grupos socioculturais (existentes ou criados discursivamente para sustentarem a diferença), e a delimitação de áreas geográficas a partir de um olhar externo, isto é, não necessariamente reconhecidas por aqueles que ali vivem. Como bem apontou Edward Said, ao analisar a constituição discursiva da ideia de Oriente, “nem o termo ‘Oriente’ nem o conceito de ‘Ocidente’ têm estabilidade ontológica; ambos são constituídos de esforço humano – parte afirmação, parte identificação do Outro” (SAID, 2008, p.13). Da mesma maneira podemos pensar a construção do conceito de latino e latinidade em relação ao sujeito ocidental.

O sujeito e o corpo latino-americanos são historicamente e culturalmente organizados pelas práticas, discursos e, assim como o Oriente, identificados como o Outro. Se no século XIX prevalecia a ideia da diferença biológica que poderia ser parcialmente sanada por processos civilizatórios que perpassavam pela salvação religiosa, no século XX a retórica da liberdade e do ordenamento para o progresso prevaleceram. Situadas historicamente, as análises que perpassam pelas questões de gênero e sexualidade refletem sobre como esses sistemas ideológicos são capazes de sujeitar corpos e organizar a realidade.

A busca pela coerência de um corpo humano está relacionada com a busca pela estabilidade, o não-movimento “[...] essa estabilidade, essa coerência, é determinada em grande parte pelas ordens culturais que sancionam e impõem sua diferenciação do abjeto” (BUTLER, 2008, p. 192). Nesse processo, a estabilidade do gênero é guiada pela ordem binária do masculino e do feminino de maneira que a

própria possibilidade de imaginar os gêneros perpassa pela restrição do hegemônico. Policiar o gênero nessa ordem também é fazê-lo em relação à sexualidade por meio da naturalização da heterossexualidade. Gênero e sexualidade precisam estar sintonizados para fazerem sentido nesse sistema restritivo e produzem as normas feminina e masculina.

É de conhecimento geral que nos países que formam a América Latina, as performatividades de gênero transcendiam os limites das divisões binárias. Lembro que em 2014, quando estava na Ilha do Sol – Lago Titicaca, Bolívia, tomava um mate de coca na casa de um senhor que começou a me explicar sobre as bruscas mudanças que ocorreram no local a medida que os processos coloniais avançavam ainda no século XX. Ele disse que, quando era menino, seu pai vestia saia, assim como os demais moradores locais, mas que na medida que as religiões ocidentais avançaram, veio a pressão para circuncraver e ordenar o masculino e o feminino em dois polos. Nesse processo a vestimenta foi controlada e o uso de calças foi amplamente implementado para os homens.

Na mesma viagem, quando avançava para as proximidades da linha do Equador, na cidade de Otavalo, estávamos, eu e Pedro, fotografando o processo de confecção de tecidos tradicionais. Conversando com a população, ouvimos vários relatos de homens que nos disseram que já não usavam cabelos longos, pois eram ridicularizados, racializados e percebidos como afeminados quando buscavam trabalho fora de suas comunidades. O constrangimento do adaptar-se ao socialmente hegemônico foi revelado por meio da fala de diversos homens com os quais conversamos, delimitar as fronteiras do masculino e do feminino na superfície de seus corpos parecia ser uma imposição da necessidade de sobrevivência no mercado de trabalho capitalista local.

Essas breves passagens revelam apenas algumas das tensões ocasionadas pela incessante e violenta busca em fechar e delimitar as fronteiras dos corpos, ocasionadas pela imposição de um modelo comprometido em manter a coerência heterossexual (BUTLER, 2008). Evidentemente que o corpo generificado, sexuado e desejante não se contém a uma forma fixa, ideal, heterossexual, impossível de ser alcançada. Ainda que o socialmente hegemônico imponha-se como limite, a ordem é

exclusivamente aparente, sobretudo quando pensada em relação a culturas que possuem ou possuíram práticas variadas de organização dos gêneros, e se considerarmos gênero, sexualidade e desejos enquanto devires (PERLONGHER, 1997).

Nesse texto utilizo o conceito de transgênero para pensarmos as expressões de gênero que fogem à ordem binária, como um “termo descritivo para diversas formas não–normativas de representação de gênero”<sup>21</sup> (HALBERSTAM, 2005, p. 55, tradução livre). Conforme indicado por Judith Butler (2008, p.42-43, tradução livre), “se alguém se refere a ‘confusão de gênero’ ou ‘confluência de gênero’, ‘transgênero’ ou ‘inter-gênero’, sugere-se que gênero possui uma maneira de se mover para além do binário naturalizado”<sup>22</sup>

Neste lugar denominado América Latina, onde encontram-se centenas de povos, as tentativas de constituir nações com passados históricos honrados demonstrarem-se não mais que a organização de fragmentos de uma colcha de retalhos excludente, que inflou as margens ao redor de pequenos centros que se dizem unificados. O modelo de Estado-nação importado para o Novo Continente enquanto ordem e projeto moderno, teceu fronteiras e delimitou áreas que até então não existiam enquanto tais (Figs 1 e 2). A América Latina também pode ser pensada enquanto um conjunto de controle espacial delimitado por um poder soberano: um conjunto de espaços que controlam os movimentos percebidos enquanto selvagens.

Proponho pensarmos a América Latina tanto como delimitação geográfica e linguística que engloba países das Américas Central, do Sul, México e Caribe, mas principalmente enquanto conceito forjado em relações coloniais de violência epistêmica, como um projeto “de constituição do sujeito colonial enquanto Outro”<sup>23</sup> (SPIVAK, 2010, p.24, tradução livre). Assim, América Latina pode ser pensada enquanto uma plataforma conceitual na qual são reiteradas normas coloniais, articuladas resistências e as posições de sujeito situadas em interseções e hibridismos.

---

<sup>21</sup> As a descriptive term for several different forms of nonnormative gender presentation. (HALBERSTAM, 2005, p. 55).

<sup>22</sup> Whether one refers to “gender trouble” or “gender blending,” “transgender” or “cross-gender,” one is already suggesting that gender has a way of moving beyond that naturalized binary. (BUTLER, 2008, p.42-43).

<sup>23</sup> Project to constitute the colonial subject as Other. (SPIVAK, 2010, p. 24).

A América Latina é portanto, desde o ponto de vista daquele que se posiciona a partir deste local, um conjunto de princípios disciplinares pelos quais conhecemos o mundo (LATOUR, 1993). É evidente que diversos artistas latino-americanos tencionam essa condição, rearticulam os possíveis significados deste local e, assim como o pensamento transviado/queer foi forjado na reapropriação do insulto, posicionar-se enquanto latino-americano pode ser pensado como rearticulação do discurso que recai sobre os corpos deste cu do mundo. Nesse sentido pergunto: Pode a latinidade ser transformada em potência criativa?

FIGURA 2 - O PLANISFÉRIO DE CANTINO



FONTE: Alberto Cantino (1502). Domínio público, Wikipédia.

No que tange as tentativas de agrupamento e análise conjunta das produções artísticas realizadas na América Latina, diversas obras foram publicadas na tentativa de reunir produções sob o título de arte latino-americana. Em *Arte na América Latina* (1997), Dawn Ades explica as dificuldades relacionadas ao termo, mas destaca laços possíveis entre a diversidade de artistas e produções, como a busca por uma identidade nacional e a colonização cultural e religiosa.

Em *Latin American Art of the 20th Century* (2004), Edward Lucy-Smith força o recorte geográfico e fundamenta as relações culturais deste espaço nos processos de colonização, nas relações entre europeus, povos indígenas e negros. Esses dois

olhares externos que buscam compreender via ordem classificatória, contrastam, por exemplo, com o manifesto Antropófago<sup>24</sup>, publicado em 1928 por Oswald de Andrade:

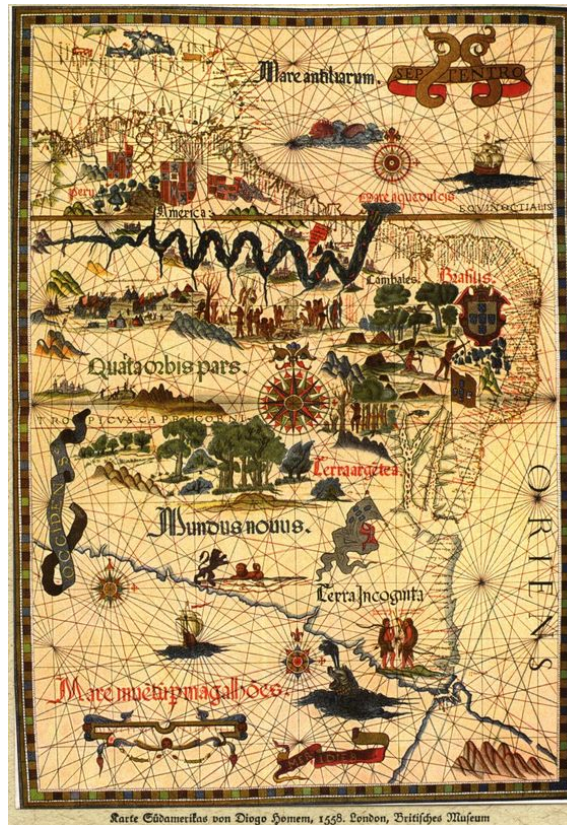
Só não há determinismo onde há mistério. Mas que temos nós com isso?  
Contra as histórias do homem que começam no cabo Finisterra.  
O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César (ANDRADE, 1997, p. 312).

No manifesto Antropófago Andrade trabalha com o conceito de canibalismo de forma simbólica, como um caminho de interação encontrado pelos povos indígenas junto aos colonizadores europeus. No encontro desses corpos, e na ingestão da matéria, ocorre a digestão e absorção de nutrientes e por fim tudo que não interessa é regurgitado. Oswald de Andrade coloca a Antropofagia como crítica da colonialidade do saber (QUIJANO, 2005).

---

<sup>24</sup> As palavras de Oswald de Andrade remontam as ideias centrais do movimento Antropofágico por ele fundado em 1920.

FIGURA 3 - MAPA DA AMÉRICA DO SUL



FONTE: Diogo Homem (1558). Domínio público, Wikipédia.

Proponho pensarmos a América Latina e o artista latino-americano enquanto possibilidades imaginadas de enunciação do discurso (MOHANTY,1991), mas sem deixar de lado a materialidade dos corpos, os efeitos dos processos de colonização, autoritarismos e o lugar periférico que a maior parte desses artistas ocupam em relação ao centros ocidentais da arte como a Europa ocidental e os Estados Unidos. O curador e crítico de arte cubano Gerardo Mosquera afirma que ocupamos um lugar periférico, tal como as populações das cidades que segregam os cidadãos. Como exemplo ele descreve a cidade de Salisbury:

No centro, na parte administrativa e comercial estão as residências dos brancos; depois um cinturão verde protetor, em seguida o anel industrial e, finalmente, as casas dos negros. O esquema se parece ao da cena artística



mundial, que também é um sistema de apartheid<sup>25</sup> (MOSQUERA, 1992, p.17, tradução livre).

Gerardo Mosquera sugere considerarmos a América Latina “desde aqui” e não “aqui”, no mesmo sentido que nos propõem Mohanty, enquanto lugar de enunciação de discurso. Desde aqui é possível nos conectarmos e nos encontrarmos enquanto cultura contra-hegemônica no sentido apontado por Claudia de Lima Costa: “A cultura (contra-hegemônica anticolonial) se converte em um meio de unificação das sociedades fragmentadas pelo colonialismo” (COSTA, 2014, p.83).

Na união das experiências contra-hegemônicas a América Latina enuncia e produz conhecimentos, ainda que por vezes encontrados enquanto fragmentos destinados aos porões da história.

Os trabalhos dos artistas analisados por esta pesquisa têm em comum a tensão entre gênero, sexualidade e colonialismo. O corpo latino-americano está embebido nessas relações e nas tentativas violentas do Estado, da Igreja e da civilização organizá-lo. A civilização, representada pela ordem colonial Ibero-americana que chegou aqui no “sul do mundo” classificando as terras “encontradas” de: Índias ... Novo Mundo... Américas... América Latina<sup>26</sup>... reorganizou e subjulgou aquilo que percebia enquanto selvagem – pois não humano – na medida em que criava essas nomenclaturas. Em nome do pai, do filho, do espírito santo e dos gêneros.

---

<sup>25</sup> En el centro, la parte administrativa y comercial, alrededor las residencias de los blancos; después un cinturón verde protector, el anillo industrial y, finalmente, las casas de los negros. El esquema se parece al de la escena artística mundial, que es también un sistema apartheid

<sup>26</sup> Para maiores informações sobre as origens do conceito de América Latina consultar: Arturo Ardao Genesis de la idea y el nombre de América Latina

## **2 GÊNERO, ARTE E SEXUALIDADE DESDE OS PORÕES DA AMÉRICA LATINA**

Questões de gênero e sexualidade permeiam as artes visuais. Tanto no sentido de se colocarem diretamente enquanto temas e referências, sustentando as pesquisas poéticas dos artistas, quanto pelo fato de suscitarem questionamentos e debates socioculturais. Por muitos anos a tradição artística produziu e reproduziu discursos heterocêntricos, eurocêntricos e masculinistas que geraram uma série de exclusões, como por exemplo, a das mulheres do ensino acadêmico de arte – ao mesmo tempo em que a representação do corpo feminino realizada por homens destacava-se. Por conta da hegemonia dessas concepções e práticas, formou-se uma falsa unicidade normativa, capaz de naturalizar os processos de seleção dos mundos da arte, as imagens e a até mesmo a figura do artista.

Um olhar mais atento às construções e práticas discursivas que habitam os mundos da arte, nos revela pluralidades que colocam em xeque as hegemonias e constroem contra-narrativas ao estado “natural” das coisas. Em meio aos documentos dos arquivos espalhados no tempo e no espaço, encontram-se artistas de diferentes identidades de gênero, gerações, classe social, raça e etnia. A pesquisa nestes arquivos nos permite outros olhares, formas de fazer e de nos relacionarmos com o passado e, com isso, pensarmos novas possibilidades de relação no presente. É por isso que, pensar as questões de gênero e sexualidade nas artes visuais, não percorre um caminho linear, mas sim um movimento no qual imagens por hora tomam a superfície dos circuitos centrais do mundo da arte e, em outros momentos submergem aos porões das instituições, ou circulam por redes artísticas de pouca visibilidade.

Ao abordarmos essas questões focando em uma produção desde a América Latina, diferentes linhas de análise, problemáticas e posições de sujeito se inter cruzam. Como apontado no capítulo anterior, a América Latina é pensada como posicionamento geográfico, enquanto experiência, plataforma e potência criativa. Me refiro a projetos e artistas que falam desde um território criado a partir de discursos colonialistas, e no qual experiências históricas e sociais comuns engendram processos de identificação e desidentificação (MUÑOZ, 1999) entre os sujeitos.

Neste capítulo demonstro como as questões de gênero e de sexualidade

vêm habitando os mundos da arte, e de que maneira relacionam-se aos processos de circulação, legitimação e visibilização de projetos e artistas. Apesar do foco deste estudo ser a arte latino-americana, as redes de produção e reflexão são frequentemente formadas por sujeitos em deslocamento e em diálogos intercontinentais. Por isso a escrita que se segue transita mapeando e conectando autores, artistas, curadorias e coleções de diferentes contextos.

Início refletindo sobre como agentes do mundo da arte trafegam em circuitos generificados, onde os padrões de cooperação operam relações de poder que decidem o que se inclui e se exclui do campo da arte. Nesses processos, imagens ora submergem em redes de circulação pouco acessadas pelo público, ora recebem o estatuto de não-arte. Procuro construir, analisando nas estrelinhas das produções oficiais e institucionalizadas, um circuito imagético da desobediência sexual e de gênero que na década de 1970 foi amplamente influenciado pelos movimentos feministas.

Sigo refletindo sobre como esse circuito se expandiu e ramificou em uma América Latina dominada por governos ditatoriais, e de que maneira as batalhas dos gêneros e das sexualidades encontraram-se com a militância política mais ampla nas ruas de cidades por onde as manifestações ganhavam formas estéticas compartilhadas pelo fazer *callejero*.

Finalizo este capítulo com breves apontamentos sobre a organização, produção e ampliação de arquivos, sejam eles físicos, simbólicos ou originários das experiências subjetivas. De que maneira a abertura de arquivos nos ajuda a conhecer a produção artística esquecida nos porões das Américas?

## 2.1 CIRCULANDO POR MUNDOS DA ARTE GENERIFICADOS

Como apontado por Becker (1982), as artes são atividades formadas em padrões de cooperação nos quais sujeitos se relacionam e criam as condições para imagens e projetos circularem e alcançarem o público. Nas tensões entre os discursos que legitimam as presenças nos espaços de arte, imagens e artistas são descartados nos processos de seleção por não serem percebidos como pertencentes aquele mundo. Um dos mecanismos de controle envolve a ordem do desejo e do olhar que força o

“desejo dos Outros” ao território do privado. Quer dizer, algumas imagens “não devem ser vistas publicamente” e por isso são destinadas a redes imagéticas alternativas.

Em *Art in the queer culture* (2013), Richard Meyer e Catherine Lord afirmam que a exibição da representação da experiência sexualizada dos sujeitos desafiadores da heteronormatividade está diretamente ligada aos espaços de circulação de suas obras. Meyer e Lord evidenciam como muitas das experiências generificadas e sexualizadas dos artistas foram confinadas a um submundo de circulação, não integraram espaços de destaque na produção do conhecimento e com isso não ganharam o estatuto de obra de arte.

Meyer fala de um fenômeno que denomina como *traffic in images* - tráfico de imagens. O autor afirma que imagens não aceitas pelo mundo da arte e muitas vezes produzidas por artistas reconhecidos por esse mesmo sistema, circularam e ainda circulam por redes de contatos de “entendidos”, *insiders* de um submundo de ideias. Meyer não restringe o tráfico de imagens a um período histórico, mas o situa como um fenômeno de destaque que vai dos anos 30 até o final dos anos 60, quando podemos observar um maior controle em relação às representações das sexualidades no mundo da arte ocidental.

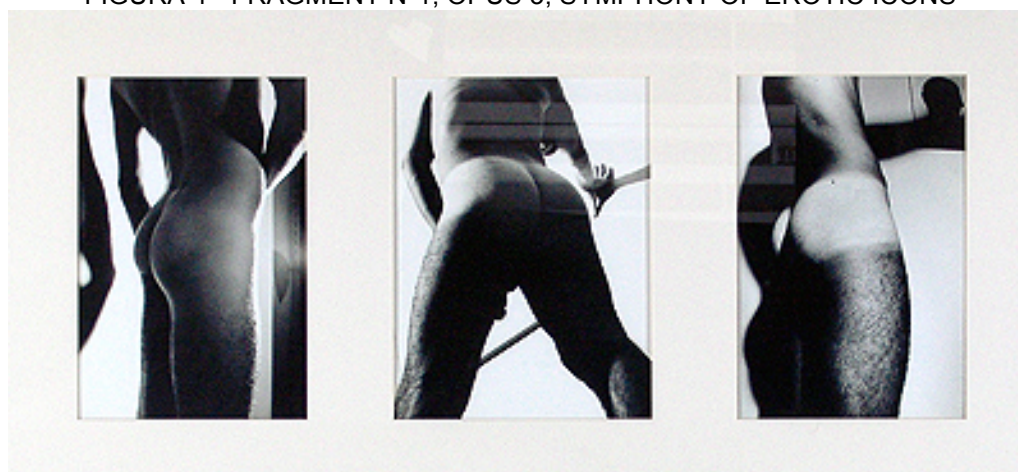
Esse seria o caso de algumas obras que integram a coleção do médico fundador da sexologia Alfred Kinsey (1854-1956) que, engloba desde revistas consideradas pornográficas, até trabalhos artísticos produzidos por nomes amplamente reconhecidos do circuito artístico. Um dos artistas integrantes da coleção Kinsey é o fotógrafo estadunidense George Platt Lynes (1907-1955), conhecido pelas imagens publicitárias para editoriais de revistas de moda. Ao mesmo tempo em que clicava imagens de circulação nos meios de comunicação, no intervalo dos ensaios oficiais Lynes realizava fotografias de nus e de cenas sexualizadas com os mesmos modelos que figuravam nas páginas dos periódicos. Entretanto, essas imagens jamais foram expostas pelo artista e muitas foram destruídas pelo próprio fotógrafo antes da sua morte. A única pessoa para a qual ele aceitou vender parte da produção foi Alfred Kinsey (Cf. MEYER, 2013).

O caso de Lynes é similar ao do artista brasileiro Alair Gomes (1921-1992). Na 29ª edição da Bienal de São Paulo (2012) um conjunto de fotografias de torsos e corpos

masculinos realizadas pelo artista em estúdio e, a partir da janela de seu apartamento na praia de Ipanema, foi revelado ao grande público. Alair direcionava seu olhar voyeurístico aos corpos semi-nus de rapazes jovens, muitos dos quais praticavam exercício na areia ou caminhavam pelo calçadão da beira mar tomando sol.

Na atualidade, as fotografias homoeróticas por ele realizadas são um dos principais destaques da sua produção, mas sua carreira foi pautada pela crítica de arte, ensino e trabalhos comerciais. Não é possível afirmar que essa parte do seu arquivo ficou escondida, mas a exposição de imagens dessas séries vem ocorrendo com maior frequência desde o início dos anos 2000, anos depois da morte do artista, sendo a exposição *Ars Erótica: sexo e erotismo na arte brasileira* (2000) no MAM-SP, um marco dessa visibilidade. Os textos críticos que versam sobre essa faceta da obra de Alair Gomes são escassos e os que existem foram produzidos tardiamente, como os escritos por Eder Chiodetto (2015) e Pedro Vasquez (2014). Vasquez destaca o contexto de silenciamento das sexualidades não-heterossexuais em que viveu Alair Gomes, e o contexto sociocultural da cultura do surfe e da instalação dos aparelhos de ginástica na orla da praia, acontecimentos que se inter cruzaram para direcionar o olhar do artista.

FIGURA 4 - FRAGMENT N°1, OPUS 3, SYMPHONY OF EROTIC ICONS



FONTE: Alair Gomes (1966). Gelatina e prata. 40x90cm. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Segundo Susan Bordo (2000), imagens como as produzidas por Alair Gomes e George Platt Lynes, ao mesmo tempo em que reproduzem padrões de beleza corporal, desafiam a fixidez da masculinidade sobretudo porque rompem com a ordem do olhar.

O desejo homossexual masculino confere à relação entre espectador e obra de arte a ruptura da matriz heterocêntrica. Outros desejos são revelados, as imagens não surgem para saciar a heteronormatividade.

De fato, trabalhos informados por uma abordagem não-binária e/ou que se distanciavam de uma matriz heteronormativa, possuem uma longa trajetória presente, ainda que timidamente, nas entrelinhas dos próprios discursos dominantes da arte ocidental. Marcel Duchamp (1887-1968), modernista francês reconhecido como precursor da arte conceitual e contemporânea, é frequentemente apresentado como exemplo de racionalidade ocidental sendo os retratos nos quais joga xadrez, algumas de suas imagens de maior circulação. Sua persona masculina é reforçada, e o fato de possuir um *alter* ego feminino permanece pouco explorado. Duchamp costumava fazer retratos em *drag* nos quais assumia a identidade de Rose Sélavy. Sélavy aparece como personagem de uma série de fotografias realizadas por Man Ray e também assina diretamente trabalhos de arte.

FIGURA 5 - RROSE SÉLAVY (MARCEL DUCHAMP)



FONTE: Man Ray (1921).

Já a artista Claude Cahun (1894-1954), contemporânea de Duchamp, produziu uma série de retratos fotográficos junto de sua parceira Suzanne Malherbe, nos quais assumia diferentes identidades e questionava os limites das representações binárias de gênero. Cahun nasceu em uma família de classe média intelectualizada francesa e frequentou o mesmo círculo de artistas como Georges Bataille e André Breton. Sua obra literária, formada por diversos livros e ensaios, possui certo reconhecimento, mas suas fotografias foram pouco divulgadas durante a vida da artista. Foi nas pesquisas de “garimpo”, na revisão da história da arte em busca de artistas esquecidos, que Cahun foi reencontrada na década de 1990.

Outro ponto que merece atenção, apesar de não nos aprofundarmos diretamente neste texto, está relacionado a como artistas são apresentados pelos gestores de seus acervos. A mexicana Frida Kahlo (1907-1954) tem suas obras em coleções ao redor do mundo que são apresentadas de maneira diversa de acordo com a instituição e o recorte curatorial. É interessante notar como a artista tem sua bissexualidade frequentemente colocada em segundo plano, mesmo nas ocasiões em que a mesma é evidenciada por imagens. Ao mesmo tempo, seu relacionamento heterossexual com Diego Rivera é apresentado como central na sua história de vida, como se todas as demais experiências da artista fossem aventuras e o retorno a Diego seu destino. No caso específico de Frida, cujas obras, biografia e vida privada se confundem, a insistência em uma narrativa desse tipo afeta diretamente o modo com o qual seus trabalhos são apresentados ao público.

Finalizo com o exemplo da estadunidense Alice Austen (1866-1952) que também possui a sua sexualidade reconfigurada pelas narrativas contemporâneas sobre suas obras. Ela fotografou o final da era Vitoriana no início do século XX, retratou o cotidiano da vida nova iorquina e a intimidade das relações com as suas amigas. Austen compartilhou durante 30 anos residência com Gertrude Tate, mas a relação das duas mulheres é pouco reconhecida e os gestores da obra de Austen procuram não evidenciar a homossexualidade da artista. Com isso, o conjunto de imagens por ela produzido e reveladores da homoafetividade, raramente são expostos ao público ou são circunscritos por discursos que não mencionam a sexualidade da artista (MEYER, 2013).

Nesses trânsitos tortuosos entre as (in)visibilizações das experiências sexualizadas e generificadas dos sujeitos caminhos se formam mesmo que por momentos fiquem inexplorados. Entre a “ilegalidade” de se traficar imagens, ao controle social que se faz das mesmas na intenção de domesticar o espectador e o artista, a construção de novas narrativas e genealogias tornam-se possíveis. A tentativa de ampliar as narrativas e as histórias das artes visuais foi uma questão política durante os anos 70 e 80 quando as imagens deixaram de ser traficadas e tornaram-se armas em um campo de batalha.

## 2.2 O GÊNERO DA ARTE: QUESTIONAMENTOS FEMINISTAS DAS DÉCADAS DE 70 E 80

Se as imagens de corpos e desejos proibidos circulavam por redes de entendidos, na década de 1970 gênero e sexualidade tornaram-se uma questão política. A época foi marcada pela crítica de pesquisadores e artistas aos mecanismos de organização e seleção do mundo da arte. A emergência de movimentos feministas em diversas partes do mundo contribuiu para que a tensão entre as práticas artístico-visuais e o artista corporificado e sexualizado invadissem os mundos da arte.

As lutas sociais travadas durante as décadas de 70 e 80 encontraram eco nas produções visuais. Os movimentos feministas, gays e lésbicos expandiam-se, formando alianças transnacionais ao passo que grande parte dos países da América Latina tinham no poder governos ditatoriais e opressores.

Naquele momento surgiram diversos grupos de discussão formados por artistas em consonância com a organicidade das teorias e movimentos feministas. Além de debaterem e criarem trabalhos artísticos, esses grupos também colocavam em foco questões institucionais, como o conceito de qualidade artística, o baixo número de mulheres expostas nos museus, estratégias possíveis para ocupar os espaços institucionalizados e as possibilidades de se construir mundos da arte artístico alternativos.

A pergunta da pesquisadora Linda Nochlin *Por que não houveram grandes artistas mulheres?* ganhou uma série de respostas tanto do ponto de vista da realização



de pesquisas históricas resgatando nomes e experiências esquecidas no tempo e nos arquivos, quanto afirmações de que as mulheres estavam lá, produzindo e questionando as práticas hegemônicas, centralizando suas produções em performances e técnicas consideradas menores e frequentemente associadas ao artesanato, como a cerâmica e o bordado.

Sabe-se que as teorias feministas formam-se em meio a diversas viagens e migrações discursivas e os trânsitos dessas ideias no mundo da arte envolveram trocas transnacionais, negociações e discussões, como nos explica as palavras de Claudia Lima Costa:

as migrações discursivas das teorias em suas variadas rotas passam por processos de apropriação, também denominados de tradução cultural. Ideias e conceitos, que jamais são totalmente puros ou nativos, emergem de lugares sempre já saturados por outros lugares e teorias. O itinerário segue, portanto, uma lógica do rizoma, sem um ponto de origem evidente nem um ponto inequívoco de chegada. No caso específico das teorias e histórias feministas [...], mapear seus itinerários se torna mais complicado porque as categorias analíticas são produzidas no (des)encontro das formações feministas heterogêneas, marcadas pelas diferenças de raça, classe, orientação sexual, linguagem, etnia e tradição nacional, entre muitas outras. Devido a todos esses fatores, nessas migrações as teorias encontram coações epistemológicas, institucionais e políticas, fazendo com que passem por terrenos imperfeitos, peguem desvios súbitos e encontrem armadilhas ocasionais (LIMA COSTA, 2009, p.208).

Em diferentes partes do mundo<sup>27</sup> artistas mulheres reuniam-se ao redor do feminismo em cujas ideias pautavam seus questionamentos. Este foi o caso da mexicana Monica Mayer (1954) que fundou em seu país o grupo de arte feminista *Poivo de Gallina Negra* junto com Maris Bustamante (1949). O grupo surgiu no contexto da ampliação das iniciativas de produção coletiva de arte no México, como alternativa à produção de arte acadêmica oficial. No que tange o movimento feminista local, foi criada na mesma época a *Coalición de Mujeres Feministas* e o primeiro programa de

---

<sup>27</sup> Grupos de artistas mulheres também surgiram em diversos locais e na Europa, onde o movimento feminista expandia-se. Pôde-se perceber um significativo número de organizações como as francesas La Spirale (1972), fundado pela pintora Charlotte Calis e Femmes en Lutte (1975), fundado por Dorothe Selz, Isabelle Champion-Métadier e Nil Yalter-. Em 1970 Margaret Harrison fundou o The Women's Liberation Art Group em Londres e na Itália Carla Lonzi, Carla Accardi e Elvira Benotti escreveram o manifesto Rivolta Femminile. Em 1972 foi fundado em Viena o In Takt - International Action Group of Visual Artists e em 1975 a artista Valie Export organizou a exposição Magna-Feminism: Creativity and Art (SCHOR, 2014).

estudos da mulher na Universidade Nacional do México (UNAM).

Ambas as artistas mencionadas fortaleceram outras redes transnacionais de produção artística. Maris Bustamante participou do No-Grupo, coletivo comprometido com as causas revolucionárias latino-americanas e as resistências organizadas aos regimes ditatoriais. No-Grupo estabeleceu uma rede de contatos com iniciativas artísticas comprometidas com a situação política, como a produção de publicação para o grupo de guerrilha urbana colombiano M-19. Já Monica Meyer, além de atuar junto ao *Polvo de Gallina Negra* trabalhou no *Women's Building* de Los Angeles junto com mulheres de diferentes nacionalidades e origens sociais, fortalecendo uma rede transnacional de artistas que se reconheciam no feminismo.

FIGURA 6 - O PÊNIS COMO INSTRUMENTO DE TRABALHO



FONTE: Maris Bustamante para o No-Grupo (1982).

De fato, a efervescência feminista na costa oeste dos Estados Unidos contribuiu para que iniciativas contestadoras e inovadoras como a criação de um programa de arte feminista na Universidade da Califórnia em Fresno. Por ser um centro de produção

artística, o país atraiu artistas de diferentes parte do globo que, a partir de espaços como o já mencionado *Women's Building*, construíram reflexões feministas em arte. Aos poucos essas ações ficaram conhecidas como parte de um movimento artístico particular, o *Feminist Art Movement*<sup>28</sup>. O Movimento de Arte Feminista representou a produção de uma geração de mulheres que compreendeu o mundo da arte como uma esfera pública com relações sociais e de poder específicas, que precisavam ser repensadas para tornarem-se mais representativas. Este movimento também foi construído por meio da crítica feminista que se infiltrava nos espaços especializados e documentava uma produção artística que raramente ganhava atenção.

Gostaria de retomar brevemente uma das mais emblemáticas obras do Movimento de Arte Feminista norte-americano *The dinner Party*<sup>29</sup> de Judy Chicago, uma das fundadoras do *Women's Building* e uma das primeiras mulheres a afirmar realizar arte feminista e a lutar por mudanças institucionais no mundo da arte. A instalação, produzida entre 1974 e 1979, contou com a cooperação de dezenas de pessoas que ajudaram a artista a costurar, bordar e modelar todos os detalhes que formaram a grande festa de jantar cujas convidadas eram mulheres emblemáticas da história (sobretudo a ocidental).

---

<sup>28</sup> O *Feminist art movement* dos anos 70 não era um grupo organizado no sentido de possuir lideranças definidas ou um estilo artístico homogêneo. Esta nomenclatura vem sendo utilizada com o objetivo de englobar os debates difundidos no mundo da arte por meio da relação entre produção artística, movimento e teorias feministas. Dessa maneira, muitas mulheres que atuaram naquele período não se consideravam pertencentes a um grupo em comum, mas compartilhavam de interesses teóricos e artísticos. As mulheres consideradas como pertencentes ao *Feminist art movement* eram artistas visuais, historiadoras, museólogas, críticas de arte e professoras. Algumas das participantes foram: Judy Chicago, Miriam Schapiro, Martha Rosler, Arlene Raven e Barbara Kruger. Outras artistas como a francesa Louise Bourgeois e a cubana Ana Mendieta não diretamente relacionadas ao movimento, mas influenciadas pelas ideias feministas, também contribuíram para a ampliação dos cânones.

<sup>29</sup> O trabalho teve recepções diversas entre a crítica especializada tanto durante o período em que circulou pelo mundo, quanto em momentos de revisão do Movimento de Arte Feminista. A pesquisadora Lucy Lippard o considerou um monumento feminista devido a sua popularidade com o público, já o crítico Hilton Kramer, afirmou que essa mesma popularidade era um exemplo de como a obra pecava em sofisticação e deixava-se entregar ao popular (Cf. Jones, 2005). Segundo a pesquisadora Amelia Jones, a crítica negativa focou principalmente nos pratos, suas formas e imagens que fazem referência a vaginas. Como bem aponta a pesquisadora, a instalação teve uma repercussão poderosa que não pode ser negada. Jones reconhece uma série de contradições relacionadas às falas de Judy Chicago como por exemplo, o fato dela desejar ser reconhecida como uma espécie de Michelangelo. *The Dinner Party* também foi alvo da crítica feminista da década de 1980 (Cf Pollock; Fuss) que percebeu a obra como essencialista, a defesa de uma busca do verdadeiro feminino atrelado à biologia do sexo. Já a crítica da cultura Alice Walker apontou a relevância de *The Dinner Party* no contexto do mundo da arte de então, mas chamou a atenção para a baixa presença de mulheres negras convidadas para o jantar.

Foram elaborados 39 lugares à mesa, a qual forma um triângulo. Cada um desses lugares conta com um prato em porcelana, talheres e um guardanapo bordado. Os pratos possuem formatos que remetem a vaginas e vulvas, a mesa coberta por toalhas detalhadamente decoradas e o chão por ladrilhos com a inscrição de outros 999 nomes de mulheres históricas. A escolha da artista pelo uso de materiais “menores” como a porcelana e o bordado, historicamente associados ao feminino e ao artesanato, focou na reflexão sobre a proficiência das técnicas e suas relações com os gêneros.

A instalação foi vista por milhares de pessoas cada vez que foi exibida e provocou uma série de debates nos Estados Unidos sob a acusação de se tratar de pornografia e ser inapropriada para visita pública. A comoção foi tamanha que políticos debateram o assunto na esfera nacional. Na atualidade *The Dinner Party* pode ser vista no *Brooklyn Museum* de Nova Iorque e segue sendo um emblema da produção artística feminista desde os Estados Unidos, do trabalho coletivo e a resistência que surgiu para com essas produções.

FIGURA 7 - THE DINNER PARTY.



FONTE: Judy Chicago (1975-79). Divulgação Brooklyn Museum.

Diferentemente dos trânsitos e encontros feministas que ocorriam na América do Norte, na América do Sul vivenciávamos a realidade de governos ditatoriais. Na

Argentina, por exemplo, reflexões sobre as relações de gênero e as políticas da arte surgiram em consonância com a militância anti-ditatorial. As ações de artistas participantes da *Unión Feminista Argentina* (UFA) - fundada em 1969 - ganharam destaque. A cineasta María Luisa Bemberg e a fotógrafa Ilse Fusková militavam no grupo. A UFA reunia-se com frequência para discutir textos feministas dentre os quais estavam *O segundo Sexo* de Simone de Beauvoir e *Male and Female* de Margaret Mead (ROSA, 2013). Em 1972, no contexto de sua participação na UFA, Bemberg dirigiu o curta *El mundo de la mujer*, cujas imagens foram captadas durante a exposição *Femimundo*, dedicada à divulgação e comercialização de produtos do universo feminino. A artista percorre o galpão cheio de imagens e produtos, concentrando-se em gestos e performances destinadas à venda, comuns aos comerciais de televisão. Por meio do olhar da câmera de Bemberg, surge a estranheza que transforma os atos sistêmicos de modelação do corpo feminino em ações surrealistas.

Ainda que artistas e militantes feministas tenham lutado intensamente no contexto ditatorial, muitas destacam as dificuldades que era colocar as questões do movimento em meio às pautas das organizações de esquerda. Falar sobre os problemas e direitos das mulheres parecia ser um assunto menor no contexto das lutas contra os governos ditatoriais (MARCO, 2010) ao mesmo tempo em que organizações feministas eram combatidas pelo governo, gerando situações de exílio e desmobilização forçada. Essa tensão pode ser encontrada nos relatos de feministas latino-americanas e nos fornecem pistas para entendermos produções de artistas mulheres do período que, ao mesmo tempo em que questionavam questões de gênero e sexualidade, não se percebiam enquanto feministas.

No caso brasileiro, encontramos relatos de artistas que não reconhecem suas aproximações com as teorias feministas, mas reconhecem a importância de textos de revistas de circulação de massa sobre a emancipação da mulher, como os escritos pela jornalista Carmen da Silva para a revista *Claudia*. Esse é o caso da artista Regina Vater a qual nos anos 60 e 70 junto com a ítalo-brasileira Anna Maria Maiolino (1942) e Anna Bella Geiger (1933), produziu uma série de imagens que discutem questões de gênero, maternidade, corpo e sexualidade. Em sua dissertação de mestrado e artigos, a pesquisadora Talita Trizolli aponta que as artistas foram diretamente influenciadas

pelos escritos de Carmen da Silva e que Vater inclusive a conheceu pessoalmente (TRIZOLLI, 2011).

A posição de Anna Maria Maiolino é interessante já que a artista reconhece que a partir dos anos 60 houve uma maior abertura para a arte produzida por mulheres. Em entrevista à Folha de São Paulo em 2002, quando perguntada se faria parte de uma geração de mulheres que conquistou uma maior liberdade Maiolino afirma:

De certa maneira vivemos hoje a herança desse período. Foi quando surgiram as questões das minorias e que o trabalho das mulheres passou a ter destaque com seu pensamento circular. Antes, o mundo masculino considerava essa visão de forma negativa. Não quero aqui fazer apologia feminista, mas acho que a arte é uma expressão das coisas que estão acontecendo (CYPRIANO, 2002).

FIGURA 8 - POR UM FIO



FONTE: Anna Maria Maiolino (1976)

Como se pode observar, os referenciais feministas viajaram de diferentes formas e suscitaram questionamentos que evidenciaram as tensões e contradições dos mais diferentes contextos culturais latino-americanos. Ao mesmo tempo, é inegável que

as produções artísticas realizadas por mulheres, especialmente aquelas em consonância com os movimentos feministas, politizaram o fazer artístico e as instituições do mundo da arte. Os questionamentos feministas em relação ao mundo da arte de então não se restringiam à militância política, mas ampliaram-se para questões epistemológicas e estéticas em um movimento de desconstrução das estruturas institucionais, das temáticas e materiais reconhecidos enquanto arte.

## 2.3 CORPOS MARGINAIS: OS ANOS 1980 NA AMÉRICA LATINA

Argentina (1966-1973/ 1976-1983)

Bolívia (1964-1982)

Brasil (1964-1985)

Chile (1973-1990)

Peru (1968-1980)

Uruguay (1973-1985)

“Seja marginal, seja herói” nos disse Hélio Oiticica em obra homônima de 1968. No tecido vermelho, estampado em serigrafia, o corpo de um homem morto com os braços abertos em forma de cruz e em meio a uma mancha de sangue. A imagem em questão foi apropriada de uma fotografia publicada em jornais de grande circulação nacional que noticiaram a morte de Alcir Figueira da Silva, um ladrão de banco que, segundo os relatos da época, cometeu suicídio para não ser capturado pelas forças policiais ou ser linchado pela população enfurecida. A morte de Silva nos remete a outros acontecimentos brutais relacionados à violência pública, e que também foram fonte de referência para os trabalhos de Oiticica, como o famoso assassinato de Cara de Cavalo, bandido capturado por um grupo de extermínio formado por policiais. Cara de Cavalo havia matado o detetive de polícia Le Cocq na ocasião de uma perseguição policial para prende-lo. Com o objetivo de vingar a morte do detetive em questão, policiais organizaram um grupo de caça ao bandido que foi assassinado com 52 tiros. A proporção da perseguição a Cara de Cavalo, a cobertura midiática sensacionalista deste caso e do de Alcir Figueira da Silva, bem como a criação e exercício de grupos de vingadores urbano, simbolizam o início da escalada da violência durante a ditadura

militar brasileira. Na trilha dessas caçadas, outros corpos tombaram em nome da ordem e tantos outros “marginais” teriam destino similar nos anos que se seguiram.

FIGURA 9 - SEJA MARGINAL SEJA HERÓI



FONTE: Hélio Oiticica (1968)

Com a intenção de pensar essa obra de Oiticica como um ponto de partida para traçarmos reflexões, gostaria de sugerir-la como um convite de ocupação das margens, assumindo o potencial político e criativo das bordas. Em relação ao monopólio da violência sádica e sem lei do Estado só restava a marginalidade. Quem sabe, ocupando esse lugar, assim como nos maiores livros *best-seller*, nos tornaremos heróis. Estar à margem pode ser desconstrução e atitude crítica ao estado das coisas, uma posição consciente de se perguntar sobre a existência e viabilidade dos centros, ao mesmo tempo em que se constrói um círculo de maior diâmetro e alcance.

Nas margens, na periferia da arte, em território latino-americano e do Cone Sul é onde muitos dos espaços de arte e de militância encontravam-se em suas subversões, provocando alianças entre artistas e militantes. Em meio aos governos ditatoriais e de encontro com a necessidade de se problematizar a ausência daqueles



que desapareciam, surgiram diversos questionamentos públicos e coletivos. De trabalhos destinados a espaços expositivos, à tomada das ruas e dos lugares de encontro, manifestações civis e/ou artísticas colocaram as questões do corpo e a eminência da violência em destaque.

A captura, a cova rasa, a cova coletiva, o desaparecimento, a ausência do(s) corpo(s)... A insegurança de ser e de estar presente tomou conta de diversos países da América Latina principalmente no Cone Sul com a força da Operação Condor<sup>30</sup>. Na subversão surgiram alianças entre os marginais do sistema cuja opressão não cansava de produzir. Nessa seção apresento e analiso trabalhos que evocam o corpo político e subversivo latino-americano durante os anos 80. No contexto do terrorismo de Estado evoco a epidemia de AIDS e os encontros entre militância e produção artística que ocorreram intensamente naquele período.

FIGURA 10 - NO MOANING. NO COMPLAINING. NO REHAB. JUST LAUGHS.



FONTE: Catalina Parra (1999).

A chilena Catalina Parra (1940) foi uma das artistas que focou sua pesquisa poética no contexto sociocultural que vivia seu país. Parra realizou uma série de

<sup>30</sup> A Operação Condor foi uma articulação entre os regimes ditatoriais do Cone Sul: Brasil, Chile, Argentina, Uruguai, Bolívia e Paraguai junto à agência de inteligência estadunidense CIA. A operação foi levada à cabo durante as décadas de 1970 e 1980 resultando em repressões violentas e milhares de mortos e desaparecidos.

trabalhos a partir de imagens de circulação de massa do período ditatorial. Em *Diario de Vida* (1977) uma pilha de exemplares do jornal *El Mercurio* – periódico de grande circulação local – é comprimida com fortes costuras, duas placas de acrílico e quatro parafusos. As notícias legíveis na capa do primeiro exemplar falam sobre questões como: “o preço das batatas” e a “política francesa”, mas nada mencionam sobre a situação de terror vivida pela população chilena. Esse estado de tensão está presente no silêncio estratégico, e na força empreendida para que a informação não seja liberada.

Já a série *No Moaning. No Complaining. No rehab Just Laughts* (1999) trabalha com recortes de jornal e colagens sobre o governo de Pinochet e a prisão do ditador. A artista combinou imagens jornalísticas com textos publicitários, abrindo o acontecimento para novas relações e interpretações. Uma das imagens mostra Pinochet e Hugo Banzer (general e presidente da Bolívia) compartilhando afetos (Fig.10). Com isso a artista destaca as boas relações entre esses dois líderes de governo, que também podem ser interpretadas como o fortalecimento de uma cooperação para a instauração de um sistema organizado de perseguição política.

Ao passo que trabalhos como o de Parra estabelecem relações entre as imagens dos meios de comunicação de massa e as mensagens por estas ocultadas, revelando a força da grande mídia em ocultar conflitos sociais, iniciativas como a do coletivo *No-Grupo*, procuraram levar para o espaço público os dizeres que não eram oficialmente publicados. Por meio de pichações em muros, cartazes e faixas, dizeres como *No+ Miedo* foram espalhados pelo Chile. Métodos do coletivo também eram empregados por grupos que identificavam-se como militantes políticos. De fato, a pichação em espaços urbanos foi responsável pela divulgação de mensagens de resistência e luta democrática em diversos países do Cone Sul e, como veremos nos capítulos seguintes, influenciou o trabalho contemporâneo do coletivo boliviano *Mujeres Creando*.

Conforme mencionado, a atuação de coletivos como o No-Grupo, confunde-se diretamente com o ativismo e, no contexto latino-americano ganha contornos particulares. Por isso, na coletânea de textos publicada pelo Museu e Centro de Arte Reina Sofia (MCARS) na ocasião da exposição *Perder la forma humana. Una imagen*

*sísmica de los años ochenta en America Latina*, os autores sugerem utilizarmos o conceito de ativismo artístico:

A arte também é aqui um conceito resignificado: há de se entender como o campo ampliado de confluência e de articulação de práticas “especializadas” (plástica, literatura, teatro, música...) e o das “não especializadas” (formas de invenção e saberes populares extrainstitucionais...). Definitivamente, quando falamos em “ativismo artístico”, é necessário considera-lo como a síntese prática de uma multiplicidade: não é um estilo, nem uma corrente nem um movimento (MCARS, 2012 p.43, tradução livre)<sup>31</sup>.

Pensar em ativismo artístico proporciona uma aproximação com movimentos populares, como o dos *Desaparecidos* na Argentina e as manifestações que até os dias de hoje levam milhares de pessoas às ruas de Buenos Aires. Liderada, em parte, pelas *Mães da Praça de Maio* que carregam em seus corpos as fotos de seus filhos desaparecidos durante o regime ditatorial (Fig.11), a população argentina marcha pelas ruas em uma combinação de performances artísticas, gritos de protesto e um mar de reproduções fotográficas de rostos de pessoas que, da noite para o dia, já não estavam mais ali: esses são os rostos daqueles que vocês conhecem apenas em números.

Durante a década de 1980, paralelo às manifestações convocadas pelas *Mães da Praça de Maio* e movimentos de Direitos Humanos, os artistas visuais Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores e Guillermo Kexel realizaram a primeira ação chamada *Siluetazos*, durante a qual utilizaram seus próprios corpos para demarcar a ausência, gravando suas formas em paredes, muros e cartazes, espalhando pelas ruas da Argentina silhuetas humanas que evocavam os desaparecidos políticos. A prática ganhou autonomia e passou a ser realizada por diversas pessoas em diferentes regiões de Buenos Aires. O *Siluetazo* foi um momento de intensa potência política e de encontro da arte com o ativismo (LONGONI; BRUZZONE, 2008, p.8).

---

<sup>31</sup> El “arte” es aquí también un concepto resignificado: se ha de entender como el campo ampliado de confluencia y de articulación de prácticas “especializadas” (plástica, literatura, teatro, música...) y “no especializadas” (formas de invención y saberes populares, extrainstitucionales...). En definitiva, cuando decimos “activismo artístico”, se ha de considerar como la síntesis práctica de una multiplicidad: no es un estilo, ni una corriente, ni un movimiento.

FIGURA 11 - MÃES DA PRAÇA DE MAIO



FONTE: Milena Costa de Souza (2006)

Como se pode perceber, nos anos 1980 as ruas se tornaram espaços privilegiados de ação artística e política, provocando encontros diretos entre estética, modos de fazer, de manifestar, de viver e sobreviver. Ao passo que as manifestações públicas revelavam um caminho para se exaltar a desobediência civil perante os regimes ditatoriais vigentes, a desobediência sexual também tomava forma, questionava o poder e a regulamentação dos corpos em tempos de epidemia de AIDS e autoritarismo.

No contexto de intenso controle social, a sexualidade não ficou de fora. Conforme apontado por Nestor Perlongher (1997), a preocupação dos militares com a homossexualidade vêm de longa data, ao ponto de se tornar uma obsessão capaz de inspirar cursos para que se reconheçam gays e lésbicas por suas características corporais como por exemplo, a grossura de suas orelhas. Segundo Perlongher, o ataque público e violento aos homossexuais na Argentina foi na época uma prática tão corriqueira que poderia ser entendida como um esporte popular que antecedeu o regime ditatorial e que também revela as estratégias desse mesmo regime de se auto-fortalecer.

Em *El sexo de las locas* Perlongher nos convida a pensar as sexualidades fora de definições fixas, como um devir:

Podemos pensar a homo e a heterossexualidade não como identidades, mas como um devir. Como mutações, como coisas que acontecem conosco. Devir mulher, devir loca, devir travesti. A alternativa que nos é apresentada é liberar todas as sexualidade: gay, a loca, o chongo, travesti, a senhora, o tio, etc – ou, eleger um modelo normalizador que volte a produzir novas exclusões. O sexo das loucas, que utilizados de chamariz para esse delírio, seria a sexualidade louca, a sexualidade que é uma fuga da normalidade, que a desafia e a subverte (PERLONGHER, 1997, s.p., tradução livre).<sup>32</sup>

O devir enquanto possibilidade de se pensar os corpos e as práticas fora do âmbito da normalização pode ser entendido enquanto resistência. Foi nesse sentido que artistas latino americanos pensaram suas produções visuais durante os anos 80 e 90. De apropriações de imagens icônicas religiosas e da história da arte, como os trabalhos de Álvaro Barrios, ao corpo enquanto suporte e performáticos das *Yeguas del Apocalipsis* e do *Grupo Chacalacayo*, o devir louca se fez presente.

FIGURA 12 - ÁLVARO B. COMO MARCEL DUCHAMP COMO RROSE SÉLAVY COMO L.H.O.O.Q.



FONTE: Álvaro Barrios (1980-2007), Bogotá.  
Impressão a laser assinada e carimbada. 35.24x44.7cm.

<sup>32</sup> podemos pensar la homo o la heterossexualidade, no como identidades, sino como devenires. Como mutaciones, como cosas que nos pasan. Devenir mujer, devenir loca, devenir travesti. La alternativa que nos presenta es hacer soltar todas las sexualidades: el gay, la loca, el chongo, el travesti, la señora, el tío, etc. – o erigir un modelo normalizador que vuelva a operar nuevas exclusiones. El sexo de las locas, que hemos usado de señuelo para este delírio, sería entonces la sexualidade loca, la sexualidade que es una fuga de la normalidade, que la desafia y la subvierte

Em 12 de outubro de 1989, na Comissão de Direitos Humanos do Chile, o grupo *Las Yeguas del Apocalipsis* realizaram a performance *La conquista de América*. Pedro Lemebel e Francisco Casas dançaram em cima de uma mapa da América Latina coberto por cacos de garrafa de vidro de Coca-Cola. A mão esquerda na cintura e a direita segurando um pano branco, tal como fazem as mulheres seguindo os costumes e tradições da *Cueca*, dança típica bailada por casais em momentos de afetividade. A *Cueca* também era naquele momento um símbolo cultural em disputa. O governo ditatorial a utilizava como música oficial, ao passo que as esposas de homens desaparecidos pelo regime a dançavam a sós, como símbolo de protesto. A *Cueca sola* transformou um ritual de cortejo em uma encenação da perda e de lamento, dançada até os dias de hoje por senhoras idosas que perderam seus maridos.

FIGURA 13 - VIOLETA ZÚÑIGA E MARTHA PÉREZ DANÇAM A CUECA



FONTE: Esteban Félix, AP Foto (2006).

Lemebel e Casas ocupavam a posição dessas mulheres, bailando com pés desnudos, reproduzindo o ritmo na superfície cortante, sangrando e besuntando o mapa latino-americano. O sangue marica evocava a memória dos desaparecidos políticos e se conectava às políticas da sexualidade marcadas pela repressão político-ideológica. De fato o nome *Yeguas del Apocalipsis* foi escolhido pelos artistas por conta da paranoia social gerada pela epidemia da AIDS no Chile.



FIGURA 14 - LA CONQUISTA DE AMERICA



FONTE: Paz Errázuriz (1989)

O impacto causado pela epidemia de AIDS foi traumático, sobretudo por conta do silêncio das autoridades em relação aos corpos doentes que, sem o devido reconhecimento governamental e o investimento na distribuição de medicação, aguardavam a morte. Em meio aos discursos moralistas, a epidemia “ignorada” ampliava-se paralela à produção de discursos discriminatórios. Em artigo para a *Folha de São Paulo* em 1987, Néstor Perlonguer destacou que naquele contexto a Aids não era apenas uma doença, mas um fenômeno social que articulava referências morais e preconceitos que produzem discursos sobre os corpos:

Na emergência da Aids não se sabe o que é mais apavorante: se os efeitos devastadores da doença no próprio plano dos corpos físicos, minados por uma sucessão impressionante de moléstias; ou se outros efeitos menos “físicos”, no plano da chamada moral pública, que não por serem “discursivos” ou “imaginários”, deixam de incidir na programação contemporânea dos corpos, suas paixões e seus trânsitos (PERLONGUER, 1987, p. A3).

A discursividade que recai sobre os corpos das pessoas contaminadas pelo vírus HIV foi explorada por diversos artistas, possibilitando com que espaços dos mundos da arte fossem alguns dos primeiros lugares públicos a se abrirem para refletir sobre a realidade do HIV-AIDS, criando fissuras junto à moral pública. Ainda que o pânico social tenha reduzido corpos dissidentes à contaminação, as artes visuais exploraram a questão da dor, a perda, a morte, o corpo e as relações de poder.

## 2.4 DESCENTRALIZANDO ARQUIVOS E COLEÇÕES

*A produção de catografias é diferente da produção da verdade, porque cada olhar inventa seu próprio significado e indica uma possibilidade de entendimento do território. Mas não se chega a nenhuma origem ou destino<sup>33</sup>. (MESQUITA, 1993, p. 23, tradução livre).*

Talvez uma das maiores dificuldades de se fazer pesquisa na América Latina seja encontrarmos, criarmos e organizarmos arquivos. A disputa pelos arquivos é política, ao passo que o esquecimento e por vezes o desaparecimento, são colocados como necessários para seguirmos em frente. Muito se fala sobre a ausência de memória político-histórica na América Latina, ainda que não saibamos apontar diretamente como se sustenta esse esquecimento. Existe uma dificuldade coletiva de lembrar, calcada pelas divisões internas das nossas sociedades, que sustentam polarizações que justificam atos de violência. O esquecimento pode ser percebido também enquanto uma estratégia de poder, que estabelece o que pode ou não ser dito já que, “O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares [...]” (FOUCAULT, 2008, p.147).

O esquecimento, no entanto, não se concretiza integralmente. Pequenos arquivos se formam nos “lapsos” de lembranças a partir de imagens, palavras, lutas e resistências. Ao passo que o arquivo inaugura o dizer e permite o início da fala, inicia-se o desenho de um rastro, de uma trilha que aos poucos se constrói como caminho, na medida em que os fragmentos são coletados e articulados entre si.

Foucault aponta que o arquivo não é formado apenas por elementos materiais, mas, sobretudo por sistemas de enunciados que organizam a realidade e tornam os acontecimentos possíveis. O arquivo, portanto, organiza um sistema de regras que surge a partir dessa mesma organização:

---

<sup>33</sup> The production of cartographies is different from the production of truth because each gaze invents its own meaning and indicates a possibility of understanding the territory. But no final origin or destination is arrived at.



Ao invés de vermos alinharem-se, no grande livro mítico da história, palavras que traduzem, em caracteres visíveis, pensamentos constituídos antes e em outro lugar, temos na densidade das práticas discursivas sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos (tendo suas condições e seu domínio de aparecimento) e coisas (compreendendo sua possibilidade e seu campo de utilização). São todos esses sistemas de enunciados (acontecimentos de um lado, coisas de outro) que proponho chamar de arquivo (FOUCAULT, 2008, p.146).

O arquivo também é uma maneira de organizar as coisas ditas para que estas tomem forma e sejam reconhecidas no mundo: “o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa” (FOUCAULT, 2008, p.147).

Como bem aponta Wolfgang Ernst (2004), o arquivo se tornou uma das principais metáforas para se falar de memória, mas cuja dimensão material e de poder que classifica, ordena, dá, ou impede acesso, não deve ser esquecida. Arquivar e se relacionar com esses elementos pode ser paradoxal, já que a organização classificatória também é um caminho para o encontro. Existem diferentes formas de organizar que perpassam por critérios que podem abrir ou fechar o enunciado para interpretações.

Acredito que os arquivos são constituídos tanto por suas fisicalidades, quanto por suas formas abstratas. Arquivos também são frutos da imaginação, criações que surgem a partir do desejo de fazer existir. Para rompermos com os limites de arquivos que se impõem enquanto autoridade absoluta, precisamos mais do que nunca, desejarmos projetar o futuro, e abriremos nossas imaginações arquivistas (APPADURAI, 2003).

A história do processo de arquivamento vem de longa data e está relacionada ao sistema de administração pública. A gestão de documentos surgiu como uma necessidade da administração pública e a prática arquivista consolidou-se na segunda metade do século XX com metodologias específicas que versam sobre, entre outras coisas, princípios de classificação e sistemas de registro (RODRIGUES, 2006). O entendimento que se faz dos arquivos vem mudando ao longo do tempo, e reflete as mudanças socioculturais de cada época (RODRIGUES, 2006, p.104). Quer dizer, os arquivos mesmo falando sobre um passado (por vezes extremamente recente), são (re) constituídos no presente por meio de processos de organização e interpretação.

É do próprio arquivo que emerge a discursividade (FOUCAULT, 2008). Os documentos são acumulados por indivíduos ou instituições, organizados e classificados com o objetivo de que os materiais sejam preservados e acessados. É do encontro entre arquivos e pesquisadores que os dados são organizados, constituem sub e contra narrativas, e irão adquirir formas para além da fria arquitetura que contém as informações.

A decisão sobre o quê será incorporado em um arquivo e de que maneira será classificado como, por exemplo, quais palavras-chave serão atribuídas a determinado objeto, são avaliações que seguem técnicas específicas, mas que também são qualitativas e perpassam por juízos de valor. As palavras conduzem o pesquisador que adentra o arquivo ao objeto ou documento, podem guiar ao encontro ou manter o esconderijo.

Nos acervos museológicos os objetos também passam por um processo de catalogação de acordo com aquilo que podem vir a informar. São registrados individualmente, em um processo que se considera aquilo que pode ser procurado (PADILHA, 2014, p.18). Não é preciso ir muito longe para imaginarmos a restrição desses processos já que, nem sempre aquilo que a catalogação prevê como informativo é aquilo que se busca, ao mesmo tempo em que a capacidade informativa de determinado item pode ir além da percepção daquele que a delimitou. Organizar um arquivo também exclui, mas sobretudo gera uma determinada forma, que incita discursividades específicas. É por isso que um arquivo jamais é o esgotamento de uma determinada questão, mas apenas uma brecha.

A organização de eventos artísticos perpassa pela consulta a arquivos e coleções. Dificilmente todos os artistas de uma mostra são desconhecidos, e por isso é comum que os mesmos façam parte de documentos (*online* e *off-line*), que serão consultados pelos curadores e demais organizadores do evento no momento da definição de um projeto. Por isso podemos entender que o grau de documentação de um artista e sua obra (ainda que recente), está relacionado à possibilidade do mesmo ser encontrado.

É possível pensarmos curadores, produtores culturais e demais agentes do mundo da arte como espécies de pesquisadores, pois realizam uma série de

investigações durante a etapa da concepção dos projetos, pesquisando por entre arquivos, ao mesmo tempo em que organizam novas conexões que poderão gerar outros arquivos. Tendo em vista a centralidade da pesquisa no processo de concepção e um projeto artístico, podemos entender que a acessibilidade das informações está diretamente ligada aos processos de seleção do mundo da arte. Ao mesmo tempo, a revisão de arquivos também permite que temas e questões emergentes sejam mapeados. Análises nesses sentidos viabilizam a escrita de outras narrativas sobre o passado, a reorganização de arquivos e um novo entendimento sobre produções do presente.

Artista, curadores, e profissionais que dominam as técnicas de classificação e organização burocráticas podem ser arquivistas, resultando em múltiplas concepções do que de fato seria um arquivo. Para Appadurai (2003), a constituição de um arquivo sempre parte da imaginação conduzida pela figura de uma pessoa que vive e organiza para si a realidade sociocultural, seja esse ato advindo de um arquivista profissional, ou sujeitos que, pelos mais diversos motivos, recolhem e organizam indícios. Nesses diferentes níveis os arquivos são “percebidos como ferramentas ativas e interativas para a construção de identidades sustentáveis, são importantes para construir a capacidade de aspirar entre os grupos que mais precisam”<sup>34</sup> (APPADURAI, 2003, p.25, tradução livre). É por isso que os arquivos possuem a capacidade de produzir memórias e não apenas esperar por elas, constituindo-se em entidades vivas e em movimento.

Os saberes feministas, *queer* e trans carecem de arquivos (PRECIADO, 2004). Esse é um dos fatores que contribuem para que os discursos e práticas de certos grupos existam no mundo de forma fragmentada, provocando fenômenos no qual “os elementos desaparecidos são mais numerosos que os elementos arquivados” (PRECIADO, 2004, p.1). Assim encontramos rastros e indícios, que por vezes permanecem sem forma e permanência.

Entendo eventos artísticos enquanto arquivos imaginados e em construção, que deixam ao mesmo tempo vestígios e organizam no tempo-espço projetos e artistas

---

<sup>34</sup> Archives, viewed as active and interactive tools for the construction of sustainable identities, are important vehicles for building the capacity to aspire among those groups who need it most. (APPADURAI, 2003, p.25).

que por ali se conectam e produzem sentidos. Eventos podem ser lidos enquanto arquivos abertos produzidos pelos agentes do mundo da arte. Diferentemente do museu que atrai visitantes em busca da apreciação de obras constituintes da linha da história da arte, eventos como Bienais e exposições temporais, formam-se a olhos vistos. Quero dizer que o museu está para o paradigma do arquivo tradicional enquanto uma Bienal está para o arquivo digital que, criado por uma ou mais pessoas, quando disponibilizado na rede, pode ser reeditado. Falo de arquivos em processo de desdobramento e de enunciação que moldam-se, em diferentes medidas, à ação humana. Ao final de um período temporal esses arquivos abertos fecham-se e passam, na forma de documentos, a integrar o espaço físico, um local para o qual nos dirigimos para saber (GUASCH, 2013).

Indo um pouco mais além, seria possível pensarmos o próprio curador enquanto um arquivo vivo, tendo em vista que não apenas a pesquisa formal, mas também as vivências, viagens, networkings e experiências pessoais desse profissional irão guiar muitas de suas decisões, intuições e práticas. Mas você leitor, poderia dizer: cada ser humano é em si um arquivo. Evidentemente que sim, com a diferença de que o trabalho do curador é de fato arquivar, unir pontos aparentemente desconexos, encontrar sentidos, criar mundos, cartografias, mas sem nunca chegar no destino final como aponta Ivo Mesquita:

O curador é, acima de qualquer coisa, um andarilho caminhando entre estúdios, galerias de arte, museus, procurando e investigando questões, polemizando as mesmas para revelar as marcas, as qualidades e os sistemas de configuração inventados ao longo do processo de se fazer arte. Ela é uma profissional coletando peças, fragmentos de novos mundos, partes de mundos privados que compõem a produção artística. Ela assinala sensibilidades e concepções, organizando grupos de significados desordenados e estabelecendo direções e pontos de referência para o mapeamento da arte contemporânea <sup>35</sup> (MESQUITA, 1993, p.19, tradução livre).

De diferentes formas e níveis de permanência, os arquivos organizam e

---

<sup>35</sup> For the curator is, above all else, a drifter passing through studios, art galleries and museums, seeking out and investigating issues, polemicizing them so as to reveal the marks, the qualities and the systems of configuration invented in the process for making art. She is a professional collecting pieces, fragments of new worlds, parts of private worlds that make up artistic production. She points out sensibilities and conceptions, organizing groups of disordered signifiers and establishing directions and landmarks for a mapping of contemporary art. (MESQUITA, 1993, p.19)

enunciam a partir de fragmentos da realidade. Estando prontos, ao alcance dos transeuntes ou ainda por vir, o processo de arquivar também proporciona formas de conectar. A seguir reflito sobre a possibilidade de se criar novos arquivos a partir de pesquisas e ações advindas do mundo arte, e as possíveis resistências que advêm desses atos.

#### 2.4.1. Multiplicando e problematizando arquivos

É possível observar desde a década de 80 uma “explosão de trabalhos criativos advindos de artistas e lugares historicamente marginalizados dos centros tradicionais de poder e autoridade”<sup>36</sup> (HALL, 2001, p.34, tradução livre). Olhares do mundo da arte se voltaram para locais descentralizados, ao passo que nesses mesmos locais pudemos observar a ampliação de eventos de arte de caráter internacional. Esse foi o caso das Bienais, que ganharam edições em diversas cidades asiáticas e latino-americanas (HLAVAJOVA, 2010), multiplicando-se pelos mapas. A explosão dos centros de autoridade, entretanto, deve ser compreendida dentro dos limites da sua zona de erradiação já que, como apontado por Stuart Hall, as transformações dos centros hegemônicos das artes visuais são contraditórias lentas e desiguais:

Isso deve ser visto no contexto da transformação lenta, desigual, contraditória, frequentemente amargamente contestada, da vida cultural ao redor do globo, levada a cabo pelas lutas dos marginalizados para entrar a “História”, serem visibilizados, escrever a si mesmos no circuito e abrir um “terceiro espaço” na representação cultural.<sup>37</sup> (HALL, 2001, p.34, tradução livre).

É comum que as escolhas realizadas por agentes do mundo da arte sejam justificadas através do conceito de qualidade. Entretanto, como pudemos observar em seções anteriores, por meio das análises sociológicas da arte e das experiências de sujeitos que desafiaram o *status quo*, o conceito de qualidade é um conceito em

---

<sup>36</sup> Explosion of creative work from artists and places historically marginalized from the traditional centres of power and authority. (HALL, 2001, p.34).

<sup>37</sup> This must be seen in the context of the slow, uneven contradictory, often bitterly contested transformation of cultural life across the globe, driven by the struggles of the marginalised to enter “History”, come into visibility, write themselves into the frame and open up a “third space” in cultural representation. (HALL, 2001, p.34).

disputa. Para a pesquisadora Lucy Lippard o etnocentrismo é frequentemente justificado enquanto qualidade no meio das artes visuais e, por isso, passa muitas vezes despercebido:

Etnocentrismo nas artes é baseado em uma noção de Qualidade que 'transcende as fronteiras' – e identificada apenas por aqueles que estão no poder. De acordo com essa percepção frouxa, racismo não tem nenhuma relação com arte; a Qualidade prevalecerá; as tão conhecidas minorias apenas não chegaram lá ainda<sup>38</sup>. (LIPPARD, 2003, p.161, tradução livre).

A ideia de Qualidade justifica outros tipos de seleção que podem ser igualmente questionáveis. De acordo com Jennifer Doyle, é comum que o conceito de qualidade esteja implícito nas críticas a produções consideradas “literais” ou demasiadamente “diretas”. Segundo a autora, isso pode ser problemático se levarmos em conta que essas críticas estão frequentemente atreladas a trabalhos de artistas relacionados às minorias sociais, o que demonstra a necessidade de ampliarmos as análises críticas e tecermos diferentes diálogos:

A literalidade atribuída por alguns historiadores da arte e críticos a certos tipos de trabalhos (que relacionam-se com questões da história, de identidade e identificação e produzidos quase sempre por artistas de cor, feministas e da comunidade queer) reflete um limite crítico, e não um limite do trabalho em si mesmo<sup>39</sup> (DOYLE, 2013, p.21, tradução livre).

Já para o crítico de arte Michael Brenson, além da experiência de qualidade ser sempre contextual (2004, p.33), projetos e artistas de pensamento considerado radical correm o risco de serem absorvidos pelo sistema hegemônico, enquadrados em parâmetros palatáveis e terem a potência radical de seus projetos esvaziada:

No final, reflexões radicais e o questionamento são absorvidos pelo capitalismo de maneira que mesmo a arte que em algum momento expressou reservas em relação ao progresso tecnológico e também levantou questões sobre gênero e conflito de classe, eventualmente torna-se completamente compatível com os

---

<sup>38</sup> “Ethnocentrism in the arts is balanced on a notion of Quality that ‘transcends boundaries’ – and is identifiable only by those in power. According to this lofty view, racism has nothing to do with art; Quality will prevail; so-called minorities just haven’t got it yet”. (LIPPARD, 2003, p.161)

<sup>39</sup> “the literalism attributed by some art historians and critics to certain kinds of work (engaged with questions of history, identity, and identification and almost always by artists of color, feminists and queer artists) reflects a critical limit, and not a limit to the work itself. (DOYLE, 2013, p.21).

valores familiares hegemônicos. Ninguém precisa se preocupar. O quê parece radical na realidade não é perigoso<sup>40</sup>. (BRENSON, 2004, p.111, tradução livre).

A reflexão de Brenson se refere a como falas transgressoras podem ser rearticuladas quando encontram instituições do mundo da arte. Talvez essa seja uma das mais recorrentes preocupações de artistas que trabalham sem a pretensão de frequentarem os espaços de produção artística institucionalizados. Brenson também nos alerta para o fato de que existem possibilidades de se falar de raça, gênero, classe e sexualidade sem de fato problematizar as relações socioculturais. Isso depende da moldura discursiva que acompanha a apresentação dos trabalhos, já que questões apresentadas em um projeto artístico podem ser destacadas ou sublimadas pela curadoria, texto de apresentação do catálogo, pelo guia oficial do museu, etc. Uma das estratégias de (não) apresentação de questões polêmicas é situar artistas e projetos como representantes de algo que já passou ou foi superado, como se o momento atual não precisasse discutir mais certas questões, ou que algumas imagens, por serem “datadas”, não pertencessem ao presente. Assim, as discussões são afastadas da realidade vivida.

Retomando a questão da pesquisa e do arquivo, gostaria de destacar que as “explosões” no circuito artístico vêm sendo possíveis por meio da sistemática revisão e criação de arquivos e coleções de arte. As exposições que ocorreram nos últimos anos sobre arte e feminismo por exemplo, exigiram um extenso trabalho de pesquisa prévio de seus curadores. Essa é uma tarefa árdua, que demanda um processo longo e, de certa forma, arqueológico. Um exemplo capaz de ilustrar esse processo advém da fala de Gabriele Schor, curadora da exposição *La Vanguardia Feminista de los años 70* exibida no *PhotoEspaña* de 2013, que afirma:

Muitas artistas desse período (anos 70), cujas obras não foram exploradas e documentadas, ou não o foram suficientemente, já faleceram. Por isso é necessário explorar arquivos e legados de mulheres e obras ainda desconhecidas, investigar suas biografias, suas trajetórias artísticas,

---

<sup>40</sup> In the end, radical insights and doubt are absorbed by capitalism so that even art that might once have expressed reservations about technological progress, as well as a heightened awareness of gender and class conflict, eventually become fully compatible with mainstream family values. Nobody has to worry. What appears radical is really not dangerous. (BRENSON, 2004, p.111)

participações em exposições, seus escritos e outros materiais relevantes<sup>41</sup>. (SCHOR, 2013, p.54, tradução livre).

Os esforços de Schor revelam a característica reflexiva de toda exposição que se posiciona criticamente em relação às narrativas da arte preponderantes, e que procuram ampliar os conhecimentos sobre as produções visuais. Nesses projetos expositivos, além da intensa busca de documentos, informações e localização dos trabalhos, criam-se novos registros sobre artistas até então invisibilizadas. Esses materiais integrarão instituições de difusão de informação, preservação, memória e cultura como arquivos, museus e bibliotecas.

O exemplo do trabalho de Schor não está isolado já que nas últimas décadas uma série de exposições e curadorias vêm produzindo cartografias baseadas em coordenadas pouco exploradas e uma ampla gama desses projetos confere centralidade a questões de gênero e sexualidade. Em 2007 o Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles organizou *WACK! Art and the feminist revolution*, em 2010 o MoMa de Nova Iorque apresentou *Modern Women: Women artists at the museum of modern art* e em 2009 o Centro Georges Pompidou, de Paris organizou *Elles*, projeto que também foi apresentado pelo Centro Cultural Banco do Brasil em 2013.

Esses projetos focaram na apresentação da produção realizada por mulheres ao longo da história da arte. Nas exposições citadas, além do convite a artistas contemporâneas e a apresentação de alguns trabalhos inéditos desenvolvidos especialmente para as mostras em questão, houve a busca em revisitar as coleções das instituições que os patrocinaram, como foi o caso do MoMa e do Centro Georges Pompidou. A visita aos acervos dessas instituições revelou uma quantidade significativa de trabalhos produzidos por mulheres que estão excluídos das mostras permanentes, tornando-se pouco conhecidos do público.

Exposições relacionadas ao universo LGBTTT também ganharam amplitude,

---

<sup>41</sup> Muchas artistas de este periodo, cuya obra aún no ha sido explorada y documentada, o no lo ha sido suficientemente, ya han fallecido. Es pues necesario explorar archivos y legados de mujeres aún desconocidas y de sus obras, investigar sus biografías, sus trayectorias artísticas, su participación en exposiciones, sus escritos y otros materiales relevantes (SCHOR, 2013, p.54)



sobretudo quando observamos a emergência de museus e institutos dedicados especificamente a trabalhos de artistas que transitam nessa interface. Os Museus Leslie Lohman, o Museu Nacional LGBTT, ambos em Nova Iorque e o Museu do Chopo na cidade do México são alguns exemplos.

No que tange uma fala desde a América Latina, as dificuldades em acessar as produções e criar novos arquivos perpassam pelas barreiras linguísticas e a dominação anglofônica do campo da arte que:

demanda conhecimentos de Espanhol ou Português e cujas produções possuem a maior parte da documentação nessas línguas, as quais são amplamente ignoradas, ou ao menos, não estudadas sistematicamente por aqueles que não escolhem realizar seu trabalho de campo na América Latina<sup>42</sup>. (FUSCO, 2000, p.4, tradução livre).

Assim mesmo, encontramos uma série de iniciativas de produção de arquivos que contemplam a produção de artistas que falam desde a América Latina, como o Centro de Documentação do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia – Madri; o Arquivo Bienal (Arquivo Histórico Wanda Svevo) – São Paulo; International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts – Houston<sup>43</sup>.

No caminho dos projetos expositivos, temos exemplos de iniciativas como a de Ivo Mesquita, curador da exposição *Cartografias* que ocorreu na galeria *Winnipeg* no Canadá. A exposição organizada por Mesquita nos anos 1990 se deu no contexto em que a arte realizada desde a América Latina pleiteava espaço nos grandes circuitos de produção artística, ao mesmo tempo em que expandiam-se as discussões ao redor do conceito de arte latino-americana. Na intensão de participar dos debates, mas sem fecha-los em uma definição monolítica, Mesquita propõem o uso do termo *Cartografias*, baseado na obra de Felix Guattari e da psicanalista brasileira Sueli Rolnik. O curador também posiciona-se enquanto uma figura nômade e um colecionador de informações que tece suas conexões percorrendo o mundo e criando um arquivo próprio.

---

<sup>42</sup> Demands a knowledge of Spanish or Portuguese, and for which documentation exists largely in those languages, is largely ignored, or at least not systematically studied, by those who do not choose to do their field-work in Latin America (FUSCO, 2000, p.4).

<sup>43</sup> É evidente que a localização geográfica de arquivos sobre a América Latina em países como os Estados Unidos e a Espanha, nos trazem umas série de questões sobre a organização e detenção da informação e do conhecimento por parte de culturas colonizadoras. Por conta da restrição de tempo e espaço não me aprofundarei nessa crítica, mas destaco a necessidade de análise futura da questão.

A exposição de Mesquita teve grande impacto no Brasil e na América Latina, sobretudo por conta de sua discussão sobre o papel do curador e as possibilidades que a prática de um exercício cartográfico possibilitam. Ao situar os profissionais do mundo da arte enquanto agentes criativos que constroem reflexões no caminhar e por encontros com o acaso, Mesquita pleiteia um processo criativo que atinja todas as fases da concepção e execução das mostras de arte, que não se encerre em si mesmo e abra-se para uma história de descontinuidades.

Como pudemos perceber, a construção de um projeto expositivo e de evento artístico possui diversas camadas que envolvem as experiências e redes de relações dos agentes dos mundos da arte. A abertura dada por esses agentes para a experiência e a complexidade dos processos de pesquisa, pode ativar circuitos, artistas e projetos pouco visibilizados e explorados. Muitos são os exemplos de projetos artísticos concebidos na intenção de provocar relações, sentidos e narrativas que complexificam a cultura e as concepções hegemônicas do próprio fazer artístico.

A consolidação e exibição desses projetos tornaram-se possíveis nos últimos tempos por conta de um clima cultural mais aberto para a discussão de questões que envolvem os gêneros e as sexualidades. Desde o início deste século vem se falando sobre a ampliação do movimento feminista, e mais recentemente sobre a visibilidade trans. Esses acontecimentos caminham ao lado de um desejo pelo debate, mas também em meio a uma série de resistências, preconceitos e dificuldades.

Nas próximas linhas problematizo a recepção institucional de projetos artísticos que, ao enunciarem questões de gênero e sexualidade em intersecção com outros pontos de tensão sociocultural, enfrentam tentativas de silenciamento.

#### **2.4.2 Os desafios de enunciar**

Em janeiro de 2015 Paul Preciado, filósofo, teórico, performer e curador, foi convidado a assumir o cargo de chefe de programas públicos no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) sendo seu primeiro grande projeto, uma parceria entre instituições espanholas e alemãs intitulado *La bestia y el soberano* com curadoria de Hans D. Christ, Iris Dressler, Paul Preciado e Valentín Roma. Um dia antes

da abertura da mostra, o então diretor do museu Bartomeu Marí, declarou haver descoberto uma peça imprópria na exposição e requisitou sua retirada. A obra em questão era a escultura da artista austríaca Ines Doujak, a qual já havia sido exibida na 31ª Bienal de São Paulo de 2014 e no *Royal College of Arts* de Londres. Intitulada *Not Dressed for Conquering /Haute Couture 04 Transport*, a escultura apresenta o rei Juan Carlos da Espanha sendo sodomizado por uma líder operária boliviana e um pastor alemão. Vale lembrar que quando exposta em São Paulo, a peça, que faz parte de uma instalação mais ampla sobre resistência civil, produção e expropriação europeia, não causou reações similares. As críticas brasileiras em relação ao trabalho de Doujak restringiram-se a aspectos formais e aos debates que suscitava, mas a figura do rei ganhou pouco destaque.

Em Barcelona, Marí exigiu a retirada do trabalho da mostra ou não daria continuidade ao projeto, mas em decisão conjunta, os curadores decidiram que não acatariam a imposição por considera-la um ato de censura. A situação paralisou o processo de organização do evento e provocou reações indignadas do público e da classe artística espanhola. Com o intuito de justificar seus atos, Marí fez uma série de declarações para a imprensa, nas quais acusou os organizadores do evento de não o terem informado sobre a obra em questão e, que se soubesse da sua presença, não permitiria sua exibição.

Trocas de acusações foram feitas publicamente, manifestações foram realizadas no museu e a tensão institucional culminou na destituição de todas a equipe central do MACBA de seus cargos, incluindo Paul Preciado e mais tarde o próprio diretor. Em poucas semanas os jornais locais haviam provocado uma verdadeira guerra de palavras e colunistas sem referencial algum sobre arte, defendiam o emaculamento da imagem do rei.

Após a desestruturação da cúpula do museu e o afastamento dos principais organizadores da mostra, foi decidido que a exposição seria aberta ao público entre os dias 19 de março e 30 de agosto de 2015. Na página oficial do MACBA o texto descritivo da exposição afirma que o título surgiu a partir de um seminário de Jacques Derrida em 2002-03, dedicado a “analisar os limites da soberania política na tradição

metafísica”<sup>44</sup> (tradução livre). O texto segue explicando:

Por um lado, a besta entendida como animalidade, natureza, feminilidade, o sul, o escravo, o lugar colonial, o sujeito não-branco, o anormal. Por outro, o soberano que representa o humano e até mesmo o sobrehumano, Deus, o Estado, a masculinidade, o norte, o sujeito branco e sexualmente normal. Como pensar a soberania para além do poder? Como produzir soberania questionando essas relações de dominação?<sup>45</sup>. (MACBA, 2015, tradução livre).

Além de Doujak, Sergio Zevallos e Ocaña, também presentes na 31ª Bienal de São Paulo, se reencontraram no MACBA. Nesse contexto os acontecimentos de Barcelona são bastante significativos. Primeiro por terem ocorrido um ano após a edição da 31ª Bienal, demonstrando que as discussões sobre essas visibilizações são incipientes e necessárias e também pelo entendimento de que o projeto *Como... coisas que não existem*, não pode ser considerado um ponto final, mas sim a parte de um processo.

Outro ponto a ser destacado é o fato da obra de Ines Doujak ter passado pelo Brasil sem causar o mesmo impacto. É evidente que as circunstâncias e contextos de ambas as exposições são distintos, o que nos chama atenção para a conjuntura sociocultural de apresentação de projetos artísticos, e as diferentes questões que são levantadas de acordo com o local em que são exibidos.

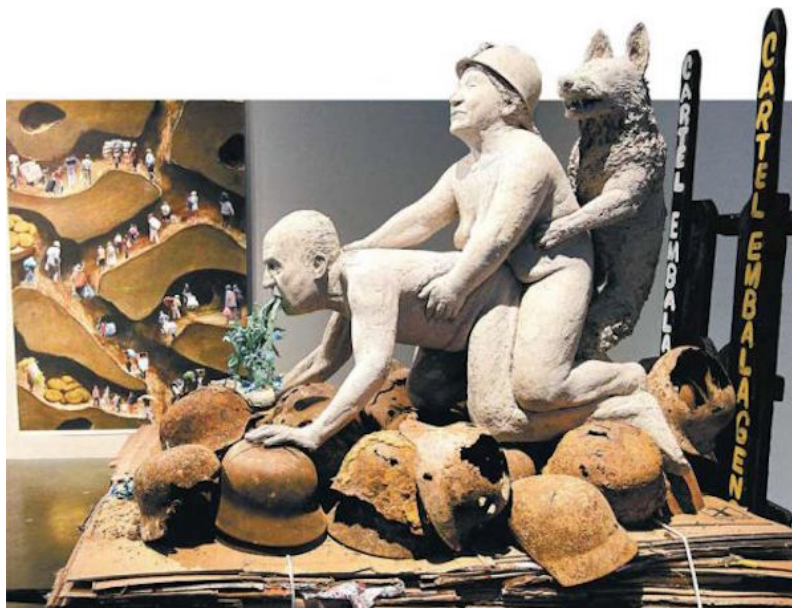
Ao mesmo tempo em que projetos artísticos fazem reverberar questionamentos, nos deparamos com o fenômeno das exposições voltadas para o entretenimento e patrocinadas por grandes empresas privadas. O espaço expositivo enquanto entretenimento, coloca em xeque seu potencial de crítica cultural, já que se espera que a passagem por esse lugar seja realizada sem grandes sobressaltos, seguindo a lógica da indústria cultural. Esse tipo de expectativa pode gerar uma série de tensões quando as propostas artísticas transbordam em si mesmas, no sentido de criarem debates para além do espaço ao qual foram destinadas.

---

<sup>44</sup> analizar los limites de la soberania política en la tradición metafísica

<sup>45</sup> Por un lado, la bestia entendida como animalidad, naturaliza, feminidade, el sur, el escravo, el sitio colonial, el sujeto no blanco, lo anormal. Por otro, el sobreano que representa lo humano o incluso lo sobrehumano, Dios, el Estado, la masculinidade, el norte, el sujeto blanco y sexualmente normal. ¿Cómo pensar la soberanía más allá del poder? ¿Cómo producir soberanía cuestionando estas relaciones de dominación? (MACBA, 2015).

FIGURA 15 - NOT DRESSED FOR CONQUERING /HAUTE COUTURE 04 TRANSPORT



FONTE: Ines Doujak (2014). Divulgação da 31ª Bienal de São Paulo.

Após o episódio do MACBA, Paul B. Preciado- publicou no blog *Parole de Queer* o texto *El museo apagado*, onde questiona os laços estreitos que vêm sendo estabelecidos entre os espaços expositivos e o capital global. Ele afirma que o museu neoliberal transforma a todo visitante “incluindo o visitante local, em turista da história do capitalismo globalizado. Por outro lado, nas exposições coletivas ou de coleções, temos que nos apegar ao critério do *‘the best well-known of each’*, o mais conhecido de cada área”<sup>46</sup> (PRECIADO, 2015, tradução livre). É preciso refletir a quem servem esses espaços, qual imaginário estão reproduzindo e em nome de quê. Para Preciado, “talvez tenha chegado o momento de ocupar coletivamente o museu, esvaziar-lo da dívida e fazer barricadas de sentido. Apagar as luzes para que, sem possibilidade alguma de espetáculo, o museu possa começar a funcionar como um parlamento de outra sensibilidade”<sup>47</sup> (PRECIADO, 2015, tradução livre).

<sup>46</sup> “incluso al visitante local en turista de la historia del capitalismo globalizado. por otra parte, en las exposiciones colectivas o de colección nos debemos plegar al criterio *‘the best well-known of each’*, el más conocido de cada uno” ((PRECIADO, 2015).

<sup>47</sup> quizás haya llegado el momento de ocupar colectivamente el museo, vaciarlo de deuda y hacer barricadas de sentido. Apagar las luces para que, sin posibilidad alguna de espectáculo, el museo pueda empezar a funcionar como um parlamento de otra sensibilidade. (PRECIADO, 2015).

Casos como o acima citado não são fatos isolados nos circuitos artísticos. Em espaços de maior ou menor visibilidade, dificuldades surgem quando projetos e artistas tocam em temas envoltos em discussões políticas e morais, sobretudo quando estes se encontram com questões de gênero e sexualidade. No Brasil um dos exemplos mais emblemáticos dessa situação ocorreu em 2011 quando a mostra de Nan Goldin foi cancelada no Rio de Janeiro pelos dirigentes do espaço *Oi Futuro*<sup>48</sup>. De maneira similar ao caso espanhol, o projeto expositivo avançou na produção, ao ponto de ter data agendada junto ao espaço e diversas contas referentes ao mesmo pagas pela instituição. Foi apenas quando a cúpula da direção se deparou diretamente com aspectos do trabalho de Goldin, que envolvem imagens de crianças, e questões de sexualidade, que a resistência em expor suas obras surgiu, justificada pela interpretação das imagens com menores de idade, consideradas degradantes e não passíveis de exibição pública por conta das normas do *Estatuto da Criança e do Adolescente*.

A recusa do *Oi Futuro* em expor a obra de Nan Goldin não foi inédita na carreira da artista, a qual vem enfrentando ao longo da sua trajetória uma série de resistências para exibir seus trabalhos e publicar livros. Segundo a curadora da mostra Lígia Canongia, a artista concordou com as exigências do patrocinador em retirar as imagens de crianças nuas para que o evento pudesse ter continuidade. Canongia destacou inclusive que essa era uma questão que a artista vinha analisando há algum tempo. Entretanto, a medida em que a artista e a equipe de produção abriam concessões, as exigências escalavam e foi requisitado que outras cenas consideradas inapropriadas – já não mais baseadas na questão da infância e adolescência – também fossem excluídas. A partir das novas exigências, Goldin afirmou que seguiria no projeto, mas colocou a condição de no lugar das fotografias retiradas, inserir telas negras com a palavra “censurado”. Ao final a instituição decidiu não exibir os trabalhos de Goldin.

A situação causou constrangimento ao Ministério da Cultura do Brasil, pois Goldin é uma artista reconhecida internacionalmente e expôs os mesmos trabalhos ao redor do mundo, inclusive com algumas dessas imagens já exibidas no Brasil na

---

<sup>48</sup> Oi Futuro é um instituto de responsabilidade social da Oi (companhia telefônica privada brasileira). O instituto possui duas sedes no Rio de Janeiro (bairros do Falamengo e Ipanema) e uma em Belo Horizonte.

ocasião da Bienal de São Paulo. O caso mobilizou o Ministério, que precisou buscar com urgência um novo espaço expositivo. Ao final, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) mudou a sua agenda para receber os trabalhos. Em artigo publicado pela Folha de São Paulo em 29 de janeiro de 2011, é possível ter a dimensão do acontecimento:

"Parece que tudo é confundido com site de pedofilia, a coisa está sendo tratada de maneira leviana", disse a curadora da mostra, Lígia Canongia, à Folha. "Não são questões de moralidade, mas questões estéticas. Está havendo uma confusão séria". Segundo a curadora, a direção do Oi Futuro, que patrocina a mostra com R\$ 300 mil, desconhecia o trabalho de Goldin e se chocou ao ver as imagens um mês antes da abertura da exposição. (MARTÍ, 2011).

As duas situações aqui discutidas são exemplos de acontecimentos que exigem uma série de negociações entre agentes do mundo da arte, público, poder público e capital privado. Esses momentos de tensão, ainda que recorrentes nos processos de se pensar e realizar um evento, parecem ser escassos, pois são frequentemente levados para os bastidores e ali editados para serem excluídos das narrativas oficiais sobre esses eventos. A aproximação das contradições do fazer artístico nos fornece materiais para compreendermos as dinâmicas de se fazer arte, ao mesmo tempo em que nos aproxima da constituição desses eventos enquanto arquivos. É interessante percebermos que ao verbalizarem as contradições e leva-las para a esfera pública, os agentes do mundo da arte as integram aos arquivos, assumindo as contradições e impossibilidades de produção de narrativas coesas.

### 3 A BIENAL DE SÃO PAULO COMO PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO EM ARTE

Nas últimas décadas as bienais de arte se expandiram pelo globo enquanto forma e evento, construindo momentos dinâmicos para a discussão de produções artísticas. Nesse capítulo adentramos o universo das bienais, focando especificamente na 31ª edição da Bienal de São Paulo (2014). Antes de nos concentrarmos na 31ª Bienal de SP entretanto, se faz necessária a compreensão do contexto das práticas de se “fazer bienais”, da história da criação da Bienal de São Paulo enquanto instituição, e de um recorrido pelas edições da Bienal de São Paulo anteriores a 2014 com o objetivo de analisarmos o contexto de produção e apresentação do projeto *Como...coisas que não existem*.

O texto está organizado em quatro partes. Início percorrendo e analisando as especificidades das bienais como espaços de exposição e produção de conhecimento. As bienais se expandiram ao redor do mundo nos últimos 20 anos e defendo que esse fenômeno reflete novas movimentações no mundo da arte.

Na segunda parte apresento uma breve história da Bienal de São Paulo enquanto instituição e analiso suas 5 últimas edições percorrendo por entre os discursos curatoriais com o objetivo de averiguar a existência de um eixo de atuação que possa caracterizar a Bienal de São Paulo nos últimos 10 anos. Busco responder a pergunta: De que maneira as questões de gênero e sexualidade vêm habitando as últimas edições da Bienal de São Paulo?

Por fim analiso o contexto no qual o projeto da 31ª Bienal de São Paulo foi criado, levando em conta decisões institucionais, da equipe curatorial e os eventos sociais, culturais e políticos da época. Por fim explico como selecionei os artistas escolhidos para esse estudo, ao mesmo tempo em que introduzo suas obras ao leitor.

A 31ª edição da Bienal de São Paulo aqui analisada, teve como um de seus objetivos desenvolver uma curadoria engajada e consciente dos conflitos sociais contemporâneos. Assim, desde a sua apresentação enquanto projeto a ser realizado, seus organizadores afirmaram que iriam falar sobre arte, mas tocariam em lugares de conflito sociocultural para suscitar reflexões. O título escolhido *Como [...] coisas que não existem* deixou as possibilidades abertas para que artistas e audiência



completassem a lacuna com palavras que pudessem evocar coisas invisíveis, não-ditas ou presentes nas entrelinhas da realidade contemporânea. Como podemos compreender a Bienal de 2014 em relação às suas últimas edições? Como a abordagem das questões de gênero e sexualidade daquela edição podem ser entendidas no conjunto das produções de conhecimento engendradas pelas últimas edições do evento?

### 3.1 FAZER BIENAL

A emergência da bienais enquanto eventos artísticos mudou o cenário da arte internacional e reconfigurou relações políticas entre artistas e instituições em um contexto no qual museus e galerias imperavam como locais centrais de exibição de projetos e produção de pensamento sobre arte. Esses eventos tornaram-se em poucas décadas espaços dinâmicos e centrais para propormos e entrarmos em contato com as discussões emergentes das artes visuais. “É fato que as bienais tornaram-se, no espaço de poucas décadas, um dos lugares mais vitais e visíveis de arte contemporânea, produção, distribuição e geração de discurso público ao redor da mesma”<sup>49</sup> (FILIPOVIC, et al, 2010, p.15, tradução livre).

Com o passar dos anos as bienais se espalharam pelo mundo e, toda cidade com ambições de integrar o mapa das artes internacional, passou a sediar sua própria edição. O circuito das bienais vem tomando forma e se expandindo em um eixo particular de discussões que trabalha diretamente com as dinâmicas do tempo e espaço em que cada evento é sediado. Isto é, levando em consideração as dinâmicas socioculturais das cidades sedadoras desses eventos, bem como as produções artísticas locais.

A força do circuito de bienais vem produzindo discussões e reflexões que procuram compreender como esse modelo de produção de conhecimento e exposição de projetos se relaciona com os formatos de instituições tradicionais como os museus.

---

<sup>49</sup> Indeed, biennials have become, in the span of just a few decades, one of the most vital and visible sites of contemporary art and the production, distribution, and generation of public discourse around it. (FILIPOVIC, et al, 2010, p.15).

Ao mesmo tempo, a institucionalização do formato bienal traz debates sobre as possibilidades de manter esses espaços enquanto potência criativa.

As bienais nos fornecem portanto, novas oportunidades de nos relacionarmos com a historiografia da arte a qual, como bem aponta Elena Filipovic (2010), não deve se concentrar apenas nas obras e nos artistas, mas também nos contextos em que os trabalhos são apresentados, interação com o público e ganham visibilidade. Uma geografia da obra, ou seja, a contextualização de seus trânsitos e espaços ocupados, revela as relações que a envolvem, principalmente no que tange os discursos construídos sobre a mesma. Nesse sentido, as análises de exposições e bienais como espaços discursivos se fazem necessárias, principalmente quando pensadas em relação às grandes narrativas lineares da história da arte.

Pensarmos obras e artistas nos contextos desses eventos são oportunidades de situarmos as representações visuais nas tramas nas quais foram criadas e apresentadas ao público. As especificidades do local em que a obra é apresentada sugerem leituras particulares e, quando falo de um local de exposição, não me refiro apenas ao espaço físico em que a obra é exposta, mas também ao espaço discursivo no qual ela é situada. Afinal, uma exposição envolve concepção, planejamento e execução. Em todas essas etapas decisões são tomadas, obras, projetos e sujeitos situados. O espaço discursivo a que me refiro é tanto aquele delimitado pela equipe curatorial e de produção, quanto aquele criado durante a própria Bienal por meio das críticas publicadas e das reações do público.

Nos últimos anos uma série de eventos que ficaram conhecidos como bienais discursivas (FERGUSON; HOEGSBERG, 2010) foram criados baseados sobretudo na experiência da Documenta 5<sup>50</sup>, realizada em 1972 e durante a qual os curadores exploraram a ideia de construção social da realidade. Esses eventos concentram-se não apenas na exibição de trabalhos visuais, mas também na organização de simpósios, plataformas de discussão, programação pedagógica e na criação do já tradicional catálogo do evento. Ou seja, as bienais que seguem esse formato são

---

<sup>50</sup> A Documenta é uma exposição de arte que ocorre a cada 5 anos na cidade de Kassel na Alemanha. É considerada um dos eventos mais importantes do mundo da arte pela “extrema” contemporaneidade dos trabalhos exibidos.

compreendidas para além do segmento de mostras visuais, mas sim como espaços complexos de produção ativa de conhecimento.

Assim, para muitos críticos e curadores de bienais, a ideia de exposição torna-se limitadora para definir estes acontecimentos e o termo evento faz mais sentido já que abre limites, ao mesmo tempo em que propõem novas conexões. É por isso que, ainda que partam do conceito de exposição de trabalhos visuais, as bienais podem adquirir diferentes formas, todas efêmeras e contingentes:

O formato de exposição é o principal modelo no qual as bienais se apoiam, [...] os projetos radicalmente diversos que são realizados sob essa nomenclatura, paralelamente ao campo de curadoria contemporânea em expansão, envolvem não apenas processo e mostra mas também, e ainda mais importante, a produção de discurso e distribuição de conhecimento<sup>51</sup> (HLAVAJOVA, 2010, p.296, tradução livre).

Acredito que as bienais devam ser pensadas como espaços privilegiados de discussão, produção e circulação de arte contemporânea e suas efemeridades sejam capazes de produzir relações nas quais discussões não restritas à estética, e consideradas como “emergenciais”, tornem-se centrais. Dessa maneira, as questões escolhidas para articular a organização desses eventos revelam frequentemente a necessidade de se falar sobre<sup>52</sup> algo latente na esfera sociocultural.

A popularização das bienais enquanto formato, também trouxe consigo uma maior atenção dos meios de comunicação e do capital privado para o campo das artes visuais. A cobertura dedicada dos meios de comunicação, e a injeção de grandes somas de dinheiro – público e privado – são pontos que refletem na ampliação do público, mas também podem ser percebidos com desconfiança, já que podem gerar compromisso com as fontes de financiamento. Com isso, eventos com as proporções

---

<sup>51</sup> The exhibition format is the primary vehicle on which biennials rest, [...] the radically diverse projects that take place under this label, hand in hand with the expanded field of contemporary curating, involve not only process and display but also, and progressively even more importantly, the production of discourse and the distribution of knowledge. (HLAVAJOVA, 2010, p.296).

<sup>52</sup> Aqui não quero dizer que as bienais tenham sempre a preocupação em produzirem discursos considerados progressistas. Esses eventos podem eventualmente, por exemplo, revelar a necessidade de um retorno romântico ao passado, ou até mesmo a defesa de uma arte “verdadeira”. A ideia é que, a intenção do falar sobre, da produção de um discurso específico, pode apontar para algumas das ansiedades de uma época e a percepção da centralidade de certos debates em detrimento de tantos outros possíveis.

da Bienal de São Paulo, são frequentemente criticados pela sua dimensão espetacular, preocupada não apenas a apresentar os projetos no contexto da produção de conhecimento, mas também de entretenimento.

De fato, exposições de arte há anos vêm tomando a proporção de grandes eventos, em alguns casos similares às apresentações de shows de estrelas da música pop. As filas para conferir retrospectivas de famosos como Pablo Picasso e Frida Kahlo podem durar horas debaixo de sol e chuva. Para garantir o sucesso das grandes exposições, seus organizadores têm investido em recursos como as instalações interativas<sup>53</sup>, que convidam o público a participar diretamente das obras, em muitos casos como se estivessem em verdadeiros parques de diversão. A complexidade dessa situação não cabe nessas linhas, mas para termos uma ideia sobre a questão das grandes mostras de arte tornarem-se espaços de puro entretenimento, basta prestarmos atenção na quantidade de câmeras fotográficas e poses para *selfies* entre os espectadores presentes.

Dado o contexto aqui apresentado, não é de se admirar que os meses que antecedem a abertura das mais conhecidas bienais de arte do mundo sejam imersos em grande especulação sobre os projetos que serão apresentados, a lista de artistas participantes e os curadores envolvidos. Esse processo traz grande atenção para os participantes e pode funcionar como uma vitrine, especialmente para artistas emergentes. Tendo em vista a capacidade de muitos desses eventos trazerem para a mesa discussões para além do campo da estética, as semanas que antecedem as bienais são raras oportunidades de se falar, e de se imaginar coletivamente, e publicamente, um evento de arte. Acredito que esta seja uma poderosa ferramenta de discussão política e, como ficará claro nas próximas linhas, esse foi o caso da 31ª edição da Bienal de São Paulo.

---

<sup>53</sup> No Brasil a exposição de Escher bateu recordes de público pelas instituições que visitou. A grande quantidade de espaços interativos, muitos desenhados justamente para que os visitantes pudessem fotografar a si mesmos no local, agradaram. Os meios de comunicação e os museus destacam a ideia de um passeio em família proporcionado pelo evento. A arte não precisa ser chata ou demasiadamente crítica, diriam alguns.

### 3.2 BREVE RECORRIDO SOBRE A BIENAL DE SÃO PAULO

Antes de focarmos na 31<sup>a</sup> edição da Bienal de São Paulo, retomarei brevemente sua história enquanto instituição. Tal Bienal é a segunda mais antiga do mundo e surgiu em 1951 seguindo o modelo de Veneza<sup>54</sup>. A criação do evento pode ser pensada no contexto do processo da popularização da figura do mecenas no Brasil, do crescimento econômico e da industrialização do país após a II Guerra Mundial. Naquele cenário os esforços para a construção de uma identidade artística nacional em consonância com as produções europeias e norte-americanas foram realizados por grandes magnatas locais como Assis Chateaubriand (1891-1968) e Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977). Francisco Matarazzo, ou Ciccilo como era popularmente conhecido, fundou o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) em 1949, instituição que viria a organizar a primeira Bienal de São Paulo.

Assim como o MAM, em cuja inauguração tiveram presentes importantes figuras da sociedade capitalista como o norte-americano Nelson Rockefeller, a criação da Bienal de São Paulo fazia parte de um esforço em ligar a produção mundial a um contexto de internacionalização da produção artístico-visual latino-americana. O MAM tinha ligações diretas com o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMa) e a Bienal de São Paulo, ao menos nas suas primeiras décadas, dedicava espaço em todas as suas edições para artistas europeus e norte-americanos consagrados pela história da arte ocidental.

A Bienal de São Paulo consolidou ao longo dos anos seu estatuto como evento de grande visibilidade no circuito de artes visuais da América Latina, e transformou o circuito artístico local por meio de exposições que trouxeram os clássicos da arte europeia e estadunidense para o conhecimento do público. Um dos grandes marcos foi a edição de 1953, a qual ficou conhecida como a Bienal da *Guernica* por ter apresentado para o público brasileiro a famosa obra de Pablo Picasso até então inédita na América Latina. A partir da edição de 1953, o evento passou a ser organizada no

---

<sup>54</sup> A Bienal de Veneza é a mais antiga mostra artística do gênero, organizada bianualmente desde 1895. A Bienal de São Paulo seguiu diretamente esse modelo tendo adaptado inclusive o seu regulamento.

pavilhão de arquitetura modernista concebido por Oscar Niemeyer e localizado no Parque Ibirapuera.

Em 1962, o evento deixou de ser organizado pelo MAM e ficou sob responsabilidade da recém inaugurada Fundação Bienal. A Fundação tornou-se a instituição responsável por captar e gerenciar recursos financeiros, além de manter arquivo e biblioteca dedicados a preservar a memória da instituição. A Fundação também é responsável por escolher o curador chefe de cada edição do evento.

Durante a ditadura militar brasileira (1964-1985) a Bienal perdeu seu prestígio já que a censura atingiu diretamente a organização da mostra limitando a exposição de projetos. Artistas internacionais também organizaram movimentos de boicote às edições que ocorreram naquele período. Na década de 1970 Ciccilo se afastou do evento por problemas de saúde e a partir de então a Bienal entrou em uma nova era na qual cada edição ganhou a cara de seus presidentes (OLIVEIRA, 2001). Durante a década de 1980 pós-ditadura militar, a organização das obras no espaço deixou de seguir os países de origem dos artistas e o foco esteve no estabelecimento de relações de linguagens. Foi naquele período também que tivemos um recuo do capital estatal e uma forte presença da iniciativa privada interessada em explorar as possibilidades do marketing cultural (FABBRINI, 2002).

A partir de meados da década de 1990 a figura do curador cresceu em importância e os eventos foram organizadas ao redor de grandes eixos de discussão que ligavam obras e artistas. Da mesma maneira, é possível observar um distanciamento progressivo da ideia de referenciar diretamente os grandes movimentos de vanguarda da arte ocidental, tornando o foco da mostra cada vez mais voltado para a arte contemporânea. A pesquisadora Rita Alves Oliveira (2001) afirma que durante a mesma década, os museus passaram por um processo de incorporação à cultura de massa e a Bienal não ficou imune a esse fenômeno. Em busca do aumento de receitas para os eventos, as mostras foram cada vez mais organizadas para entreter e chamar a atenção do público.

Nos últimos anos, a Bienal de São Paulo se consolidou entre as 10 mais importantes<sup>55</sup> e a maior da América Latina – em orçamento, visitação do público, entre outros fatores. Em entrevista para a revista Cult, Agnaldo Farias, curador da edição de 2010 justifica a importância do evento no contexto brasileiro:

Nossos museus são eminentemente provincianos. Eles estão ancorados em exposições temporárias, porque seguem a lógica da mídia. Não é a lógica da educação, da formação. Se for museu, tem acervo e coleção. As nossas exposições são ocultas, porque não dá mídia. O Brasil não coleciona arte internacional, nem sequer nacional. [...] Os museus ocultam porque, para ter dinheiro e se manter, precisam de exposições temporárias. Então, a Bienal preenche essa lacuna ainda. Não só no âmbito da difusão, mas também no da produção. Porque, quando você convida o artista, você o comissiona. Nesse momento você é mais do que um difusor, é um centro parceiro na produção (PAOLA, 2010).

Farias chama a atenção para a centralidade da Bienal de São Paulo no circuito artístico local ao mesmo tempo em que levanta questões de extrema relevância, como a falta de estrutura dos nossos museus, fato que culmina no alto número de exposições temporárias e a baixa exposição dos acervos. Ele relaciona a falta de estrutura à procura de recursos de outras fontes, como exposições temporárias que geram maior fluxo de visitação e retorno econômico por conta da cobrança de ingressos e patrocínios. Na sua percepção, a Bienal ocupa o importante espaço de mostrar uma produção brasileira pouco visibilizada, ao mesmo tempo em que gera oportunidades reais de trabalho para os artistas comissionados - contratados para desenvolverem e apresentarem projetos específicos para os eventos.

A relevância da Bienal de São Paulo não deve ser compreendida sem críticas já que, como bem aponta Rita Alves Oliveira, o evento teve em suas origens um papel civilizador. A pesquisadora ressalta que as atividades pedagógicas da Bienal tiveram a missão de

levar ao longínquo país latino-americano um pouco de arte e da cultura produzidas nos grandes centros cosmopolitas da Europa e dos Estados Unidos: a Bienal de São Paulo não apenas possui projetos pedagógicos, como ela

---

<sup>55</sup> Diversas listas que elencam as bienais mais importantes do mundo podem ser encontradas em revistas e sites especializados como o Artnet. Disponível em: <<http://news.artnet.com/art-world/worlds-top-20-biennials-triennials-and-miscellennials-18811>>. Acesso em 06 mar. 2017.

própria é um longo e bem-articulado projeto pedagógico com cinco décadas de existência (2001, p.27).

Essa missão civilizadora se diluiu ao longo dos anos, mas sem deixar de existir, sobretudo na medida em que a Bienal de São Paulo deixou de ser um evento destinado a organizar exposições voltadas para os grandes centros da arte. Na atualidade o evento tem se dedicado a questões emergentes que permeiam os debates socioculturais mais amplos. Evidente que o foco na contemporaneidade também nos traz questões sobre como esses debates são apresentados pelo evento, os limites dessa ação e quais interesses são representados nessa dinâmica.

Ao mesmo tempo, conforme iremos analisar nas próximas páginas, muitos dos curadores chefes trabalham como gestores de coleções de arte pública e tantas outras privadas, cujos interesses comerciais podem se estender para as dinâmicas da própria Bienal. Nesses e outros casos, os pontos de tensão complexificam-se no sentido dos possíveis usos de pautas socialmente relevantes pelo capital e a rearticulação das demandas políticas em nome do entretenimento.

Por conta de sua presença complexa e da sua importância histórico-social no contexto transnacional, mas sobretudo latino-americano, é que a Bienal de São Paulo foi escolhida como ponto de erradiação dessa pesquisa.

### 3.3 A BIENAL DE SÃO PAULO NO SÉCULO XXI (2006-2014)

Com o objetivo de compreender as linhas curatoriais seguidas pelos organizadores da Bienal de São Paulo, as questões abordadas, e nos aproximarmos da produção da Bienal de São Paulo dos últimos anos, analisei os catálogos e materiais oficiais das 5 últimas edições do evento (2006-2014) bem como a repercussão dessas mesmas edições na imprensa e crítica especializada. Além de traçar um panorama que abarca uma década de evento, a análise inicia-se em 2006 pelo fato desta ter sido a edição que marcou a suspensão das divisões pautadas em critérios nacionalistas.

Foram mapeados os artistas que trabalham questões de gênero e sexualidade e em quais contextos discursivos e socioculturais seus trabalhos foram apresentados ao público. A partir da análise do arquivo do fazer bienal de SP, que vem sendo



constituído nos últimos anos, esta pesquisa mapeou todos os artistas e curadores participantes entre 2006 e 2014 de acordo com: nome, nascimento/falecimento, país e região de origem.

O mapeamento dos artistas participantes evidenciou que a maior parte seguia atuante quando da ocasião dos eventos e com isso foi possível entender uma sinalização da organização para o mapeamento da produção contemporânea. A relação entre artistas escolhidos pela sua relevância na atuação junto ao cenário artístico e artistas homenageados, também demonstra a ênfase na contemporaneidade.

A primeira edição analisada foi *Como viver junto* (2006) com curadoria geral de Lisette Lagnado, doutora em filosofia nascida no Congo em 1961 e residente no Brasil desde 1975. Lagnado afirmou que o título escolhido para a edição foi inspirado nos seminários de Roland Barthes e que em 2006 a Bienal aboliu em definitivo as representações nacionais. Ou seja, os artistas não seriam mais escolhidos de acordo com suas nacionalidades e com o objetivo de representarem suas culturas de origem. Além disso, outra novidade foi o desenvolvimento de uma curadoria coletiva, modelo previamente empregado na Documenta de Kassel (2002) e realizado como novidade no contexto da Bienal de São Paulo.

A curadora destacou que o projeto desenvolvido teve a intenção de durar o ano inteiro por meio do seu programa de residências, pela intenção de colocar “o Estado do Acre no mapa internacional por sua luta por um ‘desenvolvimento sustentável’” (HIRSCHHORN, 2006), seis seminários internacionais e com o show do grupo Konono nº1 no encerramento do evento. Essa ampliação temporal da bienal para além das datas oficiais, demonstra uma vontade de pensa-la como presença constante no circuito artístico brasileiro, intenção repetida em edições seguintes.

QUADRO 1 - CURADORES 27ª BIENAL DE SÃO PAULO- 2006

EDIÇÃO	NOME	FUNÇÃO	ANO NASC.	ORIGEM
<b>27ª - 2006</b>	Lisette Lagnado	Curadora geral	1961	Congo-Brasil
	Adriano Pedrosa	Co-curador	1965	Brasil
	Cristina Freire	Co-curadora	1961	Brasil
	José Roca	Co-curador	1962	Colômbia
	Rosa Martínez	Co-curadora	1955	Espanha
	Jochen Volz <sup>56</sup>	Curador convidado	1971	Alemanha

FONTE: A autora

A 27ª Bienal contou com a participação de 118 artistas, 645 obras e ocorreu entre os dias 7 de outubro e 17 de dezembro de 2006. A questão norteadora da edição foi um mundo em crise e em meio à violência dos conflitos étnicos como explica Lagnado no texto de apresentação do catálogo:

Da destruição das torres gêmeas em Nova Iorque, no dia 11 de setembro de 2001, aos conflitos diários causando exílios, o mundo tem assistido ao vivo, graças à ajuda maciça das redes tecnológicas, cenas de horror e descaso com populações civis. A 27ª Bienal aborda essa crise de representação com todas as forças que pôde conglomerar em torno de seu projeto conceitual (LAGNADO, 2006, p.53).

É possível perceber uma relação direta com questões socioculturais da época por meio de um discurso curatorial preocupado em estabelecer pontes entre as práticas da Bienal e acontecimentos político-sociais mais amplos. Nas falas de Lagnado também percebe-se uma vontade de contribuir para a construção de conhecimentos sobre a realidade, entendida por ela como um espaço de produção de profundas desigualdades.

No mesmo texto a curadora destaca a presença de alguns dos artistas selecionados e situa dois deles em articulação direta com o campo do questionamento das questões de gênero e sexualidade:

---

<sup>56</sup> Volz foi o curador geral da 32ª Bienal de São Paulo de 2017.

Figura de proa, a presença de Ana Mendieta mostra sua atualidade em paralelo ao Programa Ambiental de Oiticica. Ambos experimentaram o exílio da década de 1970 por terem questionado, dentre outros tópicos, a face sexista do modernismo; cada um à sua maneira promoveu o encontro entre política e geografia [...] (LAGNADO, 2006, p.55).

Tanto Mendieta (1948-1985) quanto Oiticica (1937-1980) viveram em Nova Iorque em situação de exílio: ela cubana, ele brasileiro. O exílio de Mendieta ocorreu porque sua família era opositora ao regime castrista e seus pais decidiram enviar suas filhas aos Estados Unidos com a intenção de protegê-las. Após a universidade Mendieta passou a residir na cidade de Nova Iorque e produziu uma série de trabalhos que dialogavam diretamente com referenciais feministas. Já Oiticica dedicava-se desde a década de 1960 a uma arte engajada que contava com a participação da população das periferias das cidades brasileiras. Ele procurou outras terras durante a ditadura, período no qual sua condição de homossexual e suas obras participativas eram vistas com desconfiança. Na Nova Iorque efervescente da década de 70 residiram e criaram simultaneamente e por meio da curadoria de Lagnado se reencontraram na Bienal de São Paulo.

FIGURA 16 - IMAGENS DE VIDEOS PERFORMANCES DE ANA MENDIETA



FONTE: Ana Mendieta (Décadas de 1970/80).  
Divulgação Alison Jacques Gallery

FIGURA 17 - IMAGEM DA INSTALAÇÃO DE MARIA GALINDO E MUJERES CREANDO NA 27ª BIENAL



FONTE: Mujeres Creando (2006). Guia 27ª Bienal de São Paulo.

Outras duas presenças de destaque foram Virginia de Medeiros e Maria Galindo do coletivo Mujeres Creando que repetiram suas participações na 31ª edição do evento. Ambas apresentaram instalações: Medeiros com *Studio Butterfly* e Mujeres Creando com *Ladronas y Sublevados*.

O trabalho de Medeiros surgiu de uma série de ações desenvolvidas em Salvador durante as quais a artista estabeleceu contato com a comunidade travesti local e criou um estúdio de fotografia para recebê-las, fotografa-las e estabelecer diálogos imagéticos. As travestis levavam suas experiências e imagens do passado e em troca Virginia de Medeiros produzia um *book* profissional para cada uma delas.

Já o trabalho de Mujeres Creando (Fig. 15) é uma instalação com imagens de arquivos históricos da *Coleção Cordero* e organiza uma série de fotografias de pessoas que viveram entre 1900-20. Galindo percorreu o arquivo fotográfico da coleção em busca de mulheres em imagens da catalogação policial, presas acusadas de crimes relacionados à sexualidade como tentativa de aborto ou prostituição.

FIGURA 18 - INSTALAÇÃO STUDIO BUTTERFLY DE VIRGINIA DE MEDEIROS.



FONTE: Virginia de Medeiros (2006). Guia da 27ª Bienal de São Paulo.

Dois anos depois ao projeto *Como viver junto*, a edição de 2008 da Bienal de São Paulo enfrentou um de seus momentos mais delicados. O projeto *Em vivo contato* ficou popularmente conhecido como *Bienal do Vazio*. A edição teve curadoria de Ivo Mesquita - formado em jornalismo e bacharel em história da arte pela Universidade de São Paulo (USP) - e Ana Paula Cohen - curadora independente, editora e crítica de arte. O título escolhido para o projeto alude à frase de Lourival Machado, diretor do MAM e diretor artístico da Bienal durante a década de 1950, para quem o evento deveria: “colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial” (MACHADO, 1951 p.14 apud OLIVEIRA, 2001, p.19).

De fato a 28ª Bienal procurou repensar o formato bienal e sua proliferação pelo mundo, bem como o papel do evento e instituição Bienal de São Paulo na América Latina. O projeto ousado, dado o momento de crise institucional da Bienal e a vontade dos curadores em realizar o evento, teve duração limitada a apenas 37 dias entre 26 de

outubro a 6 de dezembro. A visitação foi de 162 mil pessoas e o evento teve a participação de 41 artistas e 54 obras.

O momento de crise foi percebido pelos curadores como uma possibilidade de reflexão e construção de discussões ao redor do tema dessa instabilidade. Parte do Arquivo Bienal Wanda Svevo foi levado fisicamente para dentro do pavilhão e em suas estantes e gavetas documentos que remetem à criação do evento, catálogos anteriores, e o reconhecimento de que aquele momento fazia parte de uma história viva, ficaram à disposição do público.

A edição contou com poucos recursos financeiros e isso contribuiu para a decisão de Cohen e Mesquita em deixarem o terceiro andar do pavilhão vazio. A 28ª Bienal recebeu críticas diversas, as mais positivas destacaram a importância de se contestar os modelos expositivos mais tradicionais. Outras, como do crítico Fabio Cypriano, afirmaram que a edição “nafragou em seu vazio”. Em artigo publicado no jornal Folha de São Paulo em 29/11/2008 Cypriano afirmou que: “‘Em Vivo Contato’ [...] é um projeto que não aconteceu. Ao invés de uma energia vibrante, como o nome aponta, o que se constata ao longo do pavilhão é um baixo astral geral [...]” (CYPRIANO, 2008).

O catálogo do evento foi apresentado no formato de um jornal editado a medida que os acontecimentos se desenrolavam e distribuído gratuitamente em pontos de grande circulação da cidade de São Paulo. O formato incorporou até mesmo comentários pessimistas do público que acompanhava as críticas nos meios de comunicação e preparava-se para um evento incerto demonstrando que, mesmo em meio à indefinição, a Bienal estava sendo realizada e provocando discussões. Em um dos impressos as primeiras páginas estampavam a pergunta: “O que você sabe sobre a 28ª Bienal baseado no que lê?”. As respostas, como a da arquiteta Selma Sevá, revelavam a circulação das polêmicas sobre o evento: “Sei que vai ter uma área vazia e um escorregador; que a Bienal está esvaziada pela falta de dinheiro e que perdeu prestígio internacional” (2008, p. 28b).

QUADRO 2 - CURADORES 28ª BIENAL DE SÃO PAULO- 2008

EDIÇÃO	NOME	FUNÇÃO	ANO NAC.	ORIGEM
<b>28ª- 2008</b>	Ivo Mesquita	Curador chefe	1951	Brasil
	Ana Paula Cohen	Curadora adjunta	1975	Brasil
	Bartolomeo Gelpi	Assistente curatorial	1975	Brasil
	Fernanda D'agostino Dias	Assistente curatorial	-	Brasil
	Giancarlo Hannud	Assistente curatorial	-	Brasil

FONTE: A autora

Além da questão financeira, a edição foi marcada pela polêmica da prisão da pichadora Caroline da Mota, que junto com um grupo de aproximadamente 40 outras pessoas, entrou na ala vazia do pavilhão da bienal para escrever nas paredes do prédio. Todos os pichadores presentes conseguiram fugir correndo das seguranças do local, mas Caroline foi pega pela polícia e passou mais de 50 dias na prisão. Essa situação provocou grande comoção na comunidade artística com grande parte dos artistas se posicionando em apoio à jovem, então com 24 anos. Segundo matéria da Folha de São Paulo:

A ação no segundo andar do prédio (a 'planta do vazio') foi classificada como 'terrorismo poético' e 'intervenção artística' por seus defensores e de 'vandalismo' e 'atitude autoritária' pela declaração oficial de uma Bienal que tinha como lema 'Em Contato Vivo' e prometia refletir sobre a arte contemporânea e o circuito artístico (BERTOLOTTO, 2008).

A medida que o tempo passava, o silêncio dos curadores e diretores permanecia, provocando uma situação bastante paradoxal já que em ocasiões passadas a Bienal não havia se posicionado de forma tão autoritária ou deixado ao Estado a decisão sobre práticas não convencionais em seu território. Como destaca Paulo Herkenhoff, curador da edição de 1998:

A Bienal quer que o Brasil sinta saudades da ditadura? A mesma Bienal que entrega a grafiteira à polícia foi a que proscreeu Cildo Meireles em 2006 por ter protestado contra a eleição de Edmar Cid Ferreria<sup>57</sup> para seu conselho. O

<sup>57</sup> Edmar Cid Ferreira (1943) foi o principal controlador do banco Santos e um dos maiores colecionadores de arte do Brasil. Entre 1993 e 1997 presidiu a Fundação Bienal. Por conta da sua

paradoxo é que Edemar não providenciou a prisão da garota que beijou com batom uma tela de Andy Warhol na Bienal de 1996, fato muito mais grave que grafitar paredes nuas. A Bienal, seu presidente, conselheiros e curadores que continuarem a se omitir precisam aprender algo com Edemar: na Bienal, a repressão não é um fim em si (HERKENHOFF, 2008).

O artista Eli Sudbrack, representado pela galeria de São Paulo *Casa Triângulo*, comentou em reportagem: “Achei a ação dos pichadores fantástica, de uma coragem inacreditável. Não sei como os curadores não abraçaram o conceito. Deve haver uma razão política. Só porque a garota não é do mesmo estrato social da elite artística” (BERTOLOTTO, 2008). Sudbrack produziu naquela ocasião uma série de obras inspiradas nos grafismos que cobriram as paredes do pavilhão.

Os textos que compõem o catálogo de *Em Vivo e Contato* fazem algumas tímidas menções às questões de gênero e sexualidade como no texto da escritora espanhola Estrella de Diego que discute a escrita da história e como a mesma foi submetida “a um processo de autenticação ligado a outros termos de valor como classe, raça, gênero, orientação sexual” (14/11/08, p. 28b). Ao mesmo tempo, artistas que poderiam ter questões analisadas a partir desses referenciais como: Leya Mira Brander (Brasil), Marina Abramovic (ex-Iugoslávia), Vasco Araújo (Portugal) e Sophie Calle (França) não tiveram esses pontos diretamente problematizados em suas obras<sup>58</sup>.

---

relação com o Banco Santos foi investigado pela Polícia Federal e preso e em 2012 seu nome fez parte de uma lista internacional de corrupção do Banco Mundial.

<sup>58</sup> Gostaria de deixar claro que enquanto pesquisadora reconheço em todos/as os artistas mencionados temáticas e abordagens que podem ser pensadas por meio de uma crítica que leva em consideração questões de gênero e sexualidade, mas nenhum/a deles/as se reconhece nesses referenciais.



FIGURA 19 - CAROLINE DA MOTA NO MOMENTO DURANTE AÇÃO DE PICHÇÃO NA BIENAL



FONTE: Cimitan Blog<sup>59</sup>. Autor desconhecido

Talvez a situação da prisão de Caroline da Mota nos revele muito mais sobre as questões de gênero no espaço da 28ª edição do que os documentos oficiais produzidos pelo evento. Em sua maneira, Caroline respondeu ao chamamento proposto pela própria curadoria, de interagir com o vazio. A forma como propôs interagir não foi aceita pelos padrões estipulados pela equipe do evento, levantando uma série de questões sobre a real possibilidade dessa interação ocorrer. Além disso, sua prisão por mais de 50 dias, sem direito a *habeas corpus* foi considerada desproporcional<sup>60</sup> por uma série de advogados e pelo circuito da arte que estava acostumado a lidar com questões dessa ordem sem envolver a força policial. O fato da única pessoa presa no universo de mais de 40, todas pichadoras, ter sido uma mulher, também nos coloca questões sobre quais corpos estavam mais vulneráveis naquele momento. O universo dos pichadores e grafiteiros é majoritariamente masculino o que faz com que a prisão de Caroline torne-se ainda mais simbólica.

<sup>59</sup> DISPONÍVEL EM: <HTTP://CIMITAN.BLOGSPOT.COM.BR>. ACESSO EM: 06 MAR. 2017.

<sup>60</sup> Para entender melhor a polêmica: Acesso em: <http://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL929209-5605,00-APOS+DIAS+PRESA+PICHADORA+DA+BIENAL+SORRI+E+MOSTRA+PAPEL+AO+SER+SOLTA.html>. Acesso em: 06 mar. 2017.

Apesar da série de críticas negativas ao evento, muitos pesquisadores e críticos posicionaram-se positivamente em relação ao projeto apontando, inclusive, as fortes reações contrárias ao evento como um de seus pontos de maior potência. Ricardo Bausbaum (2008) pontuou que uma das maiores qualidades da 28ª edição foi de deixar claro suas próprias zonas de conflito que evidenciaram a condição de crise na qual a Bienal então submergia. De fato, a edição de 2008 partiu de um lugar de crise e teve que lidar intensamente com essa condição. A visibilidade e materialidade dessa conjuntura foi uma de suas maiores conquistas.

O ano de 2010 sediou uma edição da Bienal em meio a grandes expectativas, tendo em vista as tensões evocadas pelo evento anterior e simbolizou o início da retomada da credibilidade financeira da Fundação Bienal. Intitulada como *Há sempre um copo de mar para um homem navegar* e mais popularmente como a edição que discutiu a relação entre arte e política, o evento teve curadoria geral dos brasileiros Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, os quais comandavam uma equipe de mais oito profissionais.

Entre os dias 19 de setembro e 12 de dezembro cerca de 535.356 pessoas visitaram o pavilhão da Bienal de São Paulo no Parque do Ibirapuera. A edição teve uma das maiores equipes curatoriais da história e também reuniu um extenso número de obras, sendo 850 delas, produzidas por 159 artistas e coletivos. Segundo os curadores o objetivo da edição foi:

afirmar que a dimensão utópica da arte está contida nela mesma, e não no que está fora ou além dela; afirmar o valor da intuição poética face ao 'pensamento domesticado' que não emancipa, embora grasse em partidos políticos e mesmo em instituições dedicadas a educação formal. É nesse copo de mar, nesse infinito próximo que os artistas teimam em produzir, que de fato está a potência de seguir adiante, a despeito de tudo o mais; a potência de seguir adiante como diz o poeta "mesmo sem naus e sem rumos/mesmo sem vagas e areias". Por ser um espaço de reverberação desse compromisso em muitas de suas formas, a mostra vai por seus visitantes em contato com maneiras de pensar e habitar o mundo para além dos consensos que o organizam e que o tornam ainda lugar pequeno, onde nem tudo ou todos cabem. Vai por seus visitantes em contato com a política da arte (ANJOS; FARIAS, 2010, p. 20).

QUADRO 3- CURADORES 29ª BIENAL DE SÃO PAULO- 2010

EDIÇÃO	NOME	FUNÇÃO	ANO NASC.	ORIGEM
29ª- 2010	Agnaldo Farias	Curador Chefe	1955	Brasil
	Moacir dos Anjos	Curador Chefe	1963	Brasil
	Chus Martinez	Curador Convidado	1972	Espanha
	Fernando Alvim	Curador Convidado	1963	Angola
	Rina Carvajal	Curador Convidado	-	Venezuela
	Sarat Maharaj	Curador Convidado	1951	África do Sul
	Yuko Hasegawa	Curador Convidado	-	Japão
	Ana Maria Maia	Assistente curatorial	1984	Brasil
	Diego Matos	Assistente curatorial	1979	Brasil
	Ligia Afonso	Assistente curatorial	1981	Portugal
	Paulo Miyada	Assistente curatorial	1958	Brasil

FONTE: A AUTORA

Das edições estudadas, esta foi a que contou com o maior número de artistas. Em números absolutos também contou com o maior número de profissionais que discutem questões de gênero e sexualidade. Identifiquei diversos artistas que trabalhavam em um universo poético feminista/quer/transviado. A presença de artistas abertamente feministas como Adrian Piper (1948) e Nancy Spero (1926-2009) se destaca. Outros dois artistas cujas poéticas perpassam diretamente por questões de gênero e sexualidade foram José Leonilson (1957-1993) e Nan Goldin (1953), mencionada no terceiro capítulo desse trabalho.

FIGURA 20 - CRI DU COUER (GRITO DO CORAÇÃO) NANCY SPERO, 29A BIENAL DE SÃO PAULO



FONTE: Nancy Spero (2005). Uol Entretenimento.

Os artistas escolhidos para integrar a mostra – que tinha a preocupação em pensar a política na arte – demonstram a intenção da equipe organizadora de realizar um recorte histórico no sentido de inserir e reconhecer movimentos artísticos ligados às demandas sociais. “O fundamental é que, seja inédita ou antiga, a produção reunida tenha potência simbólica para abrir frestas, de duração e tamanho diversos, nos consensos em que se funda o entendimento das ideias e das coisas que organizam o mundo” (ANJOS; FARIAS, 2010, p.23).

O projeto curatorial se expandiu ao redor de seis espaços de convívio denominados pelos curadores de *terreiros*, os quais tinham como objetivo ativar a reflexão crítica sobre as obras para além das visualidades promovendo discussões, música, performances e experimentações. Os terreiros chamavam-se: *A pele do invisível*; *Dito, não dito, interdito*; *Eu sou a rua*; *O outro, o mesmo*; *Lembrança e esquecimento*; *Longe daqui, aqui mesmo*. Os *terreiros* demonstraram a intenção de se estabelecer diálogos com o público para além das escolhas curatoriais mais objetivas já que o espaço aberto poderia articular conexões inesperadas.

O texto de apresentação do catálogo não evoca objetivamente questões sobre as relações de gênero e as sexualidades. Na realidade, as palavras de Agnaldo Farias

e Moacir dos Anjos deixam em aberto diversas de suas escolhas curatoriais. Algumas ideias destacadas por Farias e Anjos são a não domesticidade e a proposição crítica em relação ao mundo tanto por artistas inseridos no que os curadores chamaram de “tradição dominante”, quanto por artistas que falam desde o sul global. Essa relação entre eixos distintos de poder, também provocou atritos interessantes:

Replicar curatorialmente essa relação de atrito com a arte “internacional” é também uma estratégia da 29ª Bienal de São Paulo para enunciar seus discurso desde o “sul” e se afirmar como uma exposição política. Não há nisso, porém, qualquer enunciação de juízo de valor em relação aos trabalhos apresentados. O que se pretende, é por meio da aproximação entre obras consagradas de artistas inseridos na tradição europeia e norte-americana, e obras de artistas vinculados a tradições não hegemônicas, produzir-se, por simples avizinhamento, significados insuspeitos e novos para ambos. Para além dessa estratégia, muitos outros artistas inscritos naquela tradição “dominante” estarão expostos na exposição. Embora diferentes em muitos aspectos, o que os une e o que os faz além disso fundamentais à 29ª Bienal de São Paulo é a capacidade de seus trabalhos não se deixarem moldar ou domesticar pelas convenções criativas de que fazem uso e o agudo senso crítico que partilham acerca do lugar que ocupam no mundo (ANJOS; FARIAS 2010, p.27).

Como em outras edições aqui analisadas, o reconhecimento por parte da curadoria do caráter experimental e não comercial do evento se faz presente, e a ideia de uma exposição política torna essa questão ainda mais evidente. A construção do texto reconhece uma estratégia voltada a tencionar diferentes esferas e mundos da arte. Em resposta ao questionário enviado por esta pesquisa, Moacir dos Anjos fala sobre seu conceito de Bienal e nos ajuda a entender a questão:

Situar-se num lugar entre o museu e o mercado. Assumir riscos que nem uma dessas duas instâncias pode ou vai assumir, por razões distintas. Experimentar, testar os limites da arte e da instituição. Trazer para dentro do campo da cultura aquilo ou aqueles que não são contados, que não importam ao senso comum em um dado momento (SOUZA, 2015).

Quando questionado de que maneira questões como raça/etnia, sexualidade, gênero e classe, influenciam nas suas decisões curatoriais Moacir respondeu:

Como meu campo de interesse curatorial já passa por essas questões, elas influenciam minhas decisões desde o início dos projetos. Evidentemente que, a depender do projeto específico, essa influência aparece com maior ou menor ênfase. Em relação à composição de lista de artistas, elas somente influenciam minha prática num segundo momento, de modo que, sem prejudicar a potência

do conjunto a ser exposto, a seleção fique o mais equilibrada possível em termos da diversidade que se encontra fora do campo da arte (em termos de raça, sexualidade, etc.). Mas não há regra em relação a isso, não é possível adotar uma política rígida de cotas para curadorias. Uma exposição é também expressão das desigualdades que existem no mundo fora do campo da arte, e não deve ocultá-la. O que não deve fazer nunca é naturalizá-la, tornando-a, ao contrário, uma plataforma para explicitar essas desigualdades e os conflitos que elas engendram. Não é fácil, mas é um objeto a ser buscado, mesmo que se falhe nele e que se tente de novo em seguida. Como dizia Beckett, diante do fracasso é preciso tenta de novo para se falhar melhor (SOUZA, 2015).

A 29ª edição retomou o polêmico episódio de 2008 e convidou um coletivo de pichadores para participarem expondo seus trabalhos. Caroline da Mota, personagem central do acontecimento, não pôde estar presente pois havia se mudado para Porto Alegre e estava cuidando sozinha de uma criança pequena cujo pai, também pichador, morreu ao cair de um prédio durante uma ação em São Paulo. Sem dinheiro, Caroline afirmou que estava focada na criação da menina e que aguardava a resposta de um emprego e por isso sua prioridade não era participar do evento. Quando questionada sobre o retorno dos pichadores ao espaço da Bienal de São Paulo ela respondeu: “Acho que eles tiveram um pouco de medo, sei lá, de receio, sabe? Do tipo, ‘vamos se juntar a eles, né’. Mesmo porque eu acho que a gente (pichadores) é muito mais forte que eles (Bienal)” (MUNIZ, 2010).

Dois anos depois, entre os dias 7 de setembro e 9 de dezembro, a edição de 2012 contou com a participação de 111 artistas e teve como título *A iminência das poéticas*. Sob a curadoria de Luis Pérez-Oramas (Venezuela), André Severo (Brasil), Tobi Maier (Alemanha/Brasil) e Isabela Villanueva (Venezuela) o evento atraiu 516.953 pessoas. No que tange os objetivos desta edição da bienal o texto de apresentação do catálogo nos informa:

Não pretende, pois, esta bienal, arrogantemente, dizer o que o mundo é, nem como deve ser, nem o que a arte deve ser. Pretende trazer obras significativas, algumas vezes esquecidas, outras ignoradas, outras célebres, mas em cujo encontro com a diversidade e a diferença se pode produzir uma alquimia de que ainda não sabemos. E é o que ainda não sabemos o que nos interessa. Fiel a sua iminência, a 30ª Bienal de São Paulo não sabe, pois, ainda, o que será; e não ignora que também ignora (PÉREZ-ORAMAS et al, 2012, p. 27).

QUADRO 4- CURADORES 29ª BIENAL DE SÃO PAULO- 2010

EDIÇÃO	NOME	FUNÇÃO	ANO NASC.	ORIGEM
<b>30ª- 2012</b>	Luis Pérez-Oramas	Curador	1960	Venezuela
	André Severo	Curador Associado	1974	Brasil
	Tobi Maier	Curador Associado	1976	Alemanha/Brasil
	Isabela Villanueva	Curadora Assistente	1979	Venezuela
	Ariel Jimenez	Curador Convidado	-	Venezuela
	Helena Tatay	Curadora Convidada	-	Espanha
	Susanne Pfeffer	Curadora Convidada	1973	Alemanha
	Vasco Szinetar	Curador Convidado	1948?	Venezuela
	Wilson Lázaro	Curador Convidado	-	Brasil

FONTE: A Autora

O catálogo desta edição não é composto por textos didáticos ou descritivos constituindo-se em “um lugar para a vocação constelar de nosso pensamento” (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p.7). O título da Bienal, segundo Luis Pérez-Oramas, foi concebido durante uma conversa com Homi Bhabha, teórico dos estudos culturais: “A eminência de uma obra de arte, nos diz Homi Bhabha, é sua própria capacidade para reocorrer ao mesmo tempo no intervalo de perda implicado em sua transmissão, sua alteração, sua alterforma e na plenitude absoluta de uma nova constituição de sentido” (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p.7).

De fato, Bhabha assina um dos textos de apresentação do catálogo e a evocação de seu pensamento para a construção do projeto da 30ª Bienal nos situa na trama das reflexões teóricas do curador do evento. A escolha de um teórico associado aos estudos pós-coloniais e ao sul global, revela um posicionamento específico no campo da arte, um desejo de expansão da produção do conhecimento para além dos centros tradicionais, e a possibilidade da construção de reflexões e resistências de corpos e geografias associados aos processos colonizadores. A partir dessas complexas relações, outras formas de nos relacionarmos socialmente e produzirmos

cultura surgem, e nesse caminho, produzem as constelações evocadas por Pérez-Oramas.

Dentre os artistas participantes da 30ª Bienal de São Paulo, quatro se destacaram durante essa pesquisa pelas contruções poéticas que trabalham diretamente com questões de gênero e sexualidade. São eles: as alemãs Anna Oppermann (1940-1993) e Jutta Koether (1958) e xs brasileiros f.marquespenteado (1955) e Alair Gomes (1921-1992) – mencionado no segundo capítulo dessa pesquisa. Em todos os casos os textos do catálogo fazem menção direta a esses referenciais como a influencia de Koether “pela contracultura, pelo feminismo e pelo *bad panting*” (PÉREZ-ORAMAS et al., 2012, p.204) e as referências de f.marquespenteado “Os *ensembles* laboriosamente construídos apontam para políticas e questões de gênero, o corpo masculino e figuras cismáticas e regimes de poder na sociedade” (PÉREZ-ORAMAS et al., 2012, p.148).

f.marquespeado, artista cuja formação acadêmica vem da área da Antropologia, opta por assinar seus trabalhos por meio da inicial “f” com o objetivo de não explicitar seu nome, e com isso evidenciar seu gênero. Das cinco edições aqui estudadas elx é x únicx artista que optou por um nome social neutro. Seus trabalhos baseiam-se na costura e no bordado, por vezes obsessivo e repetitivo, seguindo desenhos que aproximam-se de uma estética popular. Esse fazer manual constante, resulta em figuras folclóricas criadas pela imaginação do artista como os homens veados. Os homens veados são munidos de galhos em suas cabeças e transformados em figuras icônicas justapostas nas paredes, construindo uma espécie de papel de parede ao lado de imagens religiosas e da cultura popular brasileira.



FIGURA 21 - INSTALAÇÃO DE F.MARQUESPENTEADO NA 30A BIENAL DE SÃO PAULO



FONTE: f.marquespenteado (2012). Raul Lisboa, Flickr.

Pérez-Oramas realizou um evento bem recebido pelo público e crítica, capaz de articular, por meio do conceito de constelação, projetos e questões pulsantes da época. Segundo o jornalista da Folha de São Paulo Cypriano (2012): “o curador Luiz-Pérez-Oramas organizou uma Bienal que evita o espetacular, no sentido do apelativo, para revelar o espetacular nas ações cotidianas, recriadas por uma intensão artística ou simplesmente paranoica”. O crítico segue afirmando: “Ao apresentar conjuntos significativos de obras de cada selecionado, Oramas também demonstra um efetivo respeito pelos artistas, já que não se trata de ilustrar um tema, mas revelar pensamentos” (CYPRIANO, 2012).

O recorrido por alguns dos principais pontos e ideias das últimas edições das Bienais nos permitiu compreender alguns de seus eixos discursivos e curatoriais, ao mesmo tempo em que pudemos acompanhar as repercussões críticas dos mesmos na mídia nacional e internacional. Ainda que cada um dos eventos tenha suas particularidades, é possível perceber diálogos envoltos por afinidades ou críticas relacionadas tanto ao mundo da arte hegemônico, como também à história e especificidades da Bienal de São Paulo enquanto instituição. Com isso cria-se uma

espécie de tradição dentro do fazer-bienal de São Paulo que deve ser respeitada para que os eventos sejam reconhecidos como tais, sejam considerados fracasso ou sucesso de público e crítica.

Como foi possível observar, todas as edições aqui analisadas possuem em suas equipes curatoriais profissionais brasileiros. A presença de nomes internacionais é bastante diversificada, e concentra-se em poucos países da América Latina e da Europa como Venezuela e Espanha. A presença Espanhola nas edições da Bienal de São Paulo do século XXI é um dado a ser mais amplamente analisado, pois evoca questões sobre como esse país vem se tornando referência na produção de conhecimento sobre as artes visuais a partir da América Latina.

De fato, a presença dos Espanhóis nas equipes curatoriais, dentre as edições analisadas, demonstrou ser a mais constante dentre as nações. Apenas na edição de 2008 quando, pelas restrições orçamentárias a equipe foi formada exclusivamente por brasileiros, os Espanhóis não integraram a organização, em todos os outros anos a Espanha manteve-se presente.

A presença da Venezuela também se faz notar do ponto de vista curatorial, com destaque para Luiz Pérez-Oramas. Outro ponto de relevância é a presença direta e indireta da *Coleção Cisneros*, a qual surgiu a partir do colecionismo da venezuelana Patricia Cisneros que integra comissões de instituições renomadas no mundo da arte como o MoMA de Nova Iorque e a Tate de Londres. Pérez-Oramas, na atualidade curador para Arte da América Latina do MoMA, foi curador da *Coleção Cisneros* entre 1995 e 2002. Nesse contexto vale lembrar que o próximo curador da Bienal de São Paulo de 2018 será o atual curador chefe da coleção Cisneros, o espanhol Gabriel Pérez-Barreiro.

Outro ponto de destaque é a presença das questões de gênero e sexualidade na maior parte das edições aqui analisadas, abordadas frequentemente de maneira direta pelas equipes organizadoras. Nesse sentido, gênero e sexualidade são apresentados não apenas como questões de interesse dos artistas, mas também enquanto referencial analítico e conceitual que contribui para a análise das produções de arte contemporânea. Assim, mesmo não recebendo destaque nos projetos curatoriais citados, percebe-se a preocupação em tangenciar essas referências não

apenas por meio da escolha dos artistas participantes, mas também dos discursos que cerceiam os projetos em questão.

### 3.4 Como FAZER BIENAL sobre coisas que não existem

QUADRO 5 - CURADORES 31ª BIENAL DE SÃO PAULO- 2014

EDIÇÃO	NOME	FUNÇÃO	ANO NASC.	ORIGEM
31ª- 2014	Charles Esche	Curador	1962	Escócia
	Galit Eilat	Curador	1965	Israel
	Nuria Enguita Mayo	Curadora	1967	Espanha
	Oren Sagiv	Curador	1969	Israel
	Pablo Lafuente	Curador	1976	Espanha
	Benjamin Serroussi	Curador	1980	França
	Luiza Proença	Curadora	1985	Brasil
	Sofia Ralston	Assistente curatorial	-	França

FONTE: A Autora

Por fim chegamos à 31ª edição da Bienal de São Paulo. *Como (...) coisas que não existem* teve uma equipe de curadores diversificada em suas origens e no contexto das edições anteriores, contou com o menor número de curadores brasileiros. O curador geral Carlos Esche formou a equipe, mas optou por não estabelecer uma hierarquia entre os profissionais, de maneira que os principais envolvidos foram igualmente considerados como curadores, dispensando assim as tradicionais hierarquias que envolvem a ideia de assistentes e associados.

O curador Pablo Lafuente revelou em entrevista para a *Folha de São Paulo* que a opção pelo estabelecimento de relações mais horizontais foi realizada para evitar que um único nome assinasse um trabalho pensado e criado pelo coletivo. Lafuente destaca em sua fala o fato dessa atitude não ser típica do mundo da arte:

Acho também importante dizer que isso vai contra um senso comum no mundo da arte que é a ideia de autoria, da proeminência dos nomes, que valoriza mais quem faz isso em relação ao o que é isso. Por isso, queremos focar em o que estamos fazendo ao invés de quem está fazendo (CYPRIANO, 2013).

No momento em que, durante a entrevista, Lafuente afirmou que quem estava fazendo não era o foco do projeto, mas sim o quê seria feito, a atenção voltou-se para esse ponto. De fato, o foco na coletividade da produção do evento não se restringiu a esse aspecto, pois também permeou a escolha dos projetos que constituíram a mostra da 31ª Bienal. Quando o time de curadores foi questionado sobre o tema aberto da 31ª edição e sua relação com o mundo sociocultural a curadora Galit Eilat respondeu:

Todos nós estivemos e estamos envolvidos com práticas políticas e sociais. Então, se você pergunta se há um tema, aqui não será o lugar onde nós vamos nos converter em alguém diferente. Quando você falou sobre movimentos sociais e o que acontece ao redor, creio que nossa questão é como reagir a eles e não em como representá-los, como eles podem estar presentes sem representá-los, em como documentar isso (CYPRIANO, 2013).

Eilat demonstra com sua fala uma busca por aproximar o evento das demandas mais amplas da sociedade, associando a produção artística como possibilidade de se pensar os conflitos socioculturais. Ao mesmo tempo destacou a preocupação em não fazer do evento uma ilustração ou uma documentação ao estilo jornalístico, mas sim um espaço de tensões e de presenças que pudesse ecoar movimentos sociais – e aqui falo tanto no sentido das lutas, mas também destacando a ideia de movimento – que estava surgindo e se expandindo no momento da concepção do projeto da 31ª edição, por meio da expansão das manifestações que levaram milhões de pessoas às ruas brasileiras.

FIGURA 22 - CARTAZ DA 31ª BIENAL DE SÃO PAULO



FONTE: Fundação Bienal de São Paulo (2014)

*Como (...) sobre coisas que não existem* foi a primeira edição da Bienal de São Paulo a abordar diretamente os conceitos de gênero e transgênero tanto ao colocá-los enquanto parte integrante da concepção do projeto do evento, quanto por evocarem essas questões em diversos aspectos da edição. Além de convidar uma série de artistas cujas identidades de gênero não se restringem ao binário masculino/feminino, como Giuseppe Campuzano e Pedro Lemebel, a equipe curatorial selecionou trabalhos que tangenciam esses imaginários poéticos.

Quando questionado sobre de que maneira questões como raça/etnia, sexualidade, gênero e classe, influenciam nas decisões curatoriais, o espanhol Pablo Lafuente respondeu:

Na Bienal há aproximadamente um terço de artistas mulheres, outro terço de artistas homens, e um terceiro de coletivos (“estáveis” ou formados para a ocasião). Queríamos escapar da figura de produtor individual, que domina o contexto da arte contemporânea para insistirmos nas possibilidades de colaboração sem com isso, eliminar a possibilidade de se trabalhar com projeto individuais. Mas não trabalhamos com cotas, ainda que durante todo o

processo ter havido uma preocupação com zonas que normalmente são “cegas”, de gênero, mas também, por exemplo, zonas geográficas. Ninguém foi convidado por ser de um gênero específico, de uma classe específica ou de uma orientação ou raça específicas, foi o processo de seleção em si mesmo que tentamos abrir para diferentes lugares, classes e perspectivas<sup>61</sup> (SOUZA, 2015, tradução livre).

O projeto da Bienal de São Paulo de 2014 foi criado durante um período de intensos acontecimentos socioculturais que vieram a transformar o cenário político-social do país nos anos seguintes. Na ocasião, o Brasil ganhava atenção internacional, pois passava pelo início de uma série de manifestações populares, durante as quais milhares de pessoas foram às ruas reivindicar direitos e protestar contra uma multiplicidade de questões que consideravam urgentes.

O acontecimento considerado o estopim dessas movimentações ocorreu em junho de 2013, quando uma manifestação que contestava o aumento da tarifa do transporte público na cidade de São Paulo tomou grandes dimensões e, após ser duramente reprimida pela força policial, desencadeou passeatas de apoio em diferentes localidades brasileiras. A série de eventos ficou conhecida como *Jornadas de Junho*.

Em meio a todos esses acontecimentos a equipe curatorial buscou as possibilidades de sentido que eram dadas nas ruas e por movimentos sociais que ousavam imaginar transformações sociais. Tendo em vista o fato da maior parte da equipe curatorial não ser brasileira, os profissionais traçaram linhas de atuação a partir de projetos que seriam desenvolvidos no Brasil e especialmente para o evento. A equipe também apostou em suas próprias imersões na região. O contexto brasileiro se tornou parte integrante do processo de pensar a 31ª edição da Bienal de São Paulo e, a partir da realidade então vivida, o evento ganhou forma.

Em abril de 2013, logo após seu nome ser anunciado como curador principal da 31ª edição, Charles Esche que também é diretor do museu *Van Abbemuseum* da

---

<sup>61</sup> En la Bienal hay aproximadamente un tercio de artistas mujeres, otro tercio hombres, y un tercer tercio colectivos ('estables' o formados para la ocasión). Queríamos escapar de la figura del productor individual, que domina el contexto de arte contemporáneo, para insistir en las posibilidades de colaboración, sin eliminar la posibilidad de trabajar con proyectos individuales. Pero no trabajamos con cuotas, aunque durante todo el proceso hubo una preocupación con zonas que normalmente son 'ciegas', de género, pero por ejemplo también geográficas. Nadie fue invitado por ser de un género específico, de una clase específica o de una orientación sexual o raza específica, sino que el proceso de selección intentó abrirse a diferentes lugares, clases y perspectivas. (SOUZA, 2015).

Holanda, concedeu entrevista por *skype* para o website italiano de arte contemporânea *radicate.eu* dizendo que estava muito feliz pelo convite e apontava algumas questões que considerava serem grandes mudanças:

Primeiramente estou fazendo o reverso que muitos dos curadores da Bienal de São Paulo fizeram no passado. Eles sabiam mais ou menos sobre como era a situação brasileira e foram para o mundo pesquisar o que trazer para São Paulo. Em um certo sentido estou fazendo exatamente o oposto. É obvio que eu não conheço o mundo, mas eu conheço mais ou menos os artistas e o tipo de trabalho que eu quero trazer aqui. É claro que eu farei pesquisas e que surgirão alguns nomes novos e novos projetos. Mas em 65% dos casos já tenho experiência suficiente e irei trabalhar com pessoas que eu já trabalhei no passado, que eu confio e admiro. Mas aonde o trabalho acontecerá será no Brasil e na América do Sul em geral, mas pensando sobre o Brasil em si. Em outras palavras, da minha perspectiva externa procurarei entender o que está acontecendo aqui, culturalmente, mas também politicamente e socialmente<sup>62</sup> (CASAPIETRA, 2013, tradução livre, transcrição minha).

No decorrer da entrevista Esche demonstrou reconhecer o clima político delicado do Brasil e a necessidade de se relacionar com o mesmo. Ele também revelou que a sua ideia era focar no presente e nas interpretações dos artistas de tal realidade. Todas as falas dos curadores apontaram para o caminho do aqui agora, do presente e as maneiras da arte lidar com dinâmicas próprias do seu tempo, buscando possibilidades de criação nas incertezas vividas.

Outra questão que merece destaque é o fato do curador afirmar que iria trabalhar sobretudo com artistas que ele “confiava”, o que deu a indicar que ele exploraria seu próprio arquivo e suas experiências, colocando-as em contato com a dinâmica paulistana e brasileira. Em entrevista para a revista *Studio International* (2013) Esche explicou com mais detalhes o que ele esperava daquela edição da Bienal e mais uma vez enfatizou que as ruas dariam o tom da mostra e que as escolhas seriam

---

<sup>62</sup> First of all I am doing the reverse of most the curators of São Paulo Biennial have done in the past. They have known more or less the Brazilian situation and gone out to the world to research what should be brought to São Paulo. In a sense I am doing exactly the opposite. Obviously I don't know the world but I know more or less the artists and the kind of work I want to bring here. Of course I am going to do some research and there will be some new names, and new projects. But in 65% of the cases I have such an experience that I am going to work with people that I have worked with, that I trust and that I admire. But where the work will happen is in Brazil and South America in general, but thinking about Brazil itself. In other words, from my outsiders perspective to figure out what is going out here, culturally but also politically and socially (CASAPIETRA, 2013).

pensadas no sentido de trazer questões do espaço público para as especificidades do pavilhão da Bienal:

Seria absurdo e abusivo em relação ao que está acontecendo nesse momento nas ruas, fazer algumas fotos do protesto e coloca-las no pavilhão. Nós temos que enfrentar riscos. Mas eu não acho que isso seja sobre representar o que está acontecendo no mundo na Bienal. Deve haver uma transposição, um movimento entre o que está acontecendo lá e o que acontece na Bienal. Qual a razão para trazer algo para a Bienal?<sup>63</sup> (MENEZES, 2013, tradução livre).

O clima político do ano da realização da Bienal de São Paulo foi destaque em muitos meios de comunicação. Em 15 de setembro de 2014, logo após a abertura do evento, o jornal *The Guardian* escreveu uma crítica destacando os principais pontos de interesse da edição: “as falhas sociais e políticas mais ativas do mundo, do conflito no Oriente Médio ao deslocamento forçado nos Balkans, ataques à democracia na Rússia e as questões de gênero”<sup>64</sup> (WATTS, 2014, tradução livre).

O jornal ainda afirmou que as relações entre artistas, projetos e engajamento político em diferentes esferas da vida social ficou clara quando um grupo de artistas questionou os fundos financeiros advindos do Governo Israelense. De fato, diversos participantes ameaçaram boicotar o evento caso tal financiamento permanecesse e se manifestaram contra o capital israelense como patrocinador da 31ª Bienal. Ao final a questão foi resolvida com um acordo no qual o apoio israelense se restringiu apenas aos artistas daquela nação.

Além das expectativas e publicações sobre o cenário político, os meses que antecederam o evento foram recheados de notícias sobre as possíveis questões de gênero e sexualidade que seriam discutidas. Logo ficou claro que as demandas para se discutir gênero e sexualidade estavam aflorando no país e que, uma bienal que afirmava dialogar com as movimentações sociais, precisaria dar atenção ao assunto.

---

<sup>63</sup> It would be absurd and abusive to what is going on there on the streets, just taking photographs of the protest and putting them in the pavilion. We have to take risks. But I don't think it is about representing what is going on out in the world in the Biennial. There has to be a transposition, a turn between what is happening there and what happens in the Biennial. What is the reason to bring it into the Biennial. (MENEZES, 2013)

<sup>64</sup> the world's most active political and social fault lines, from conflict in the Middle East to forced displacement in the Balkans, attacks on democracy in Russia and gender issues. (WATTS, 2014).



Nos últimos anos, o feminismo vem se expandindo pelo Brasil a partir de novos movimentos como a *Marcha das Vadias*. Ao mesmo tempo, discussões sobre relações de gênero vêm ganhando os meios de comunicação de massa e são pauta de matérias de circulação nacional. Evidentemente, esse cenário no qual falar de gênero e sexualidade é uma demanda pública, foi constituído em meio a diversas lutas, ao passo que segue ameaçado por propostas políticas conservadoras que apontam a verbalização dessas questões como uma ameaça às instituições da família, o casamento heterossexual e a religião. A visibilização pública dessas demandas vem crescendo desde a publicação da Lei Maria da Penha e como referência de resistência aos avanços progressistas e de proteção aos direitos das mulheres e da população LGBTT poderíamos apontar a proliferação do conceito de ideologia de gênero<sup>65</sup> e as propostas do *Escola Sem Partido*<sup>66</sup>. Nessa conjuntura de debates, avanços e resistências de mudança, nunca se falou tanto de gênero e sexualidade como nos últimos tempos.

Com isso, poucos dias após a publicação da equipe curatorial veio a notícia: “Se tudo correr bem, esta 31ª edição da mostra, orçada em R\$24 milhões, deve entrar para a história como a trans-Bienal”. Com o passar dos dias os nomes dos artistas participantes começaram a ser publicados confirmando a forte presença dessas questões no evento, e em junho de 2014 a Folha de São Paulo publicou matéria que relacionava a presença de artistas transgêneros no projeto, ao crescimento da visibilidade *trans* ao redor do globo. Para o jornal, a presença de personalidades como Lea T (modelo), e Conchita (cantora) na grande mídia, era um sinal de que essas questões estavam adentrando a cultura pop e a 31ª Bienal de São Paulo estaria refletindo essa tendência.

---

<sup>65</sup> Ideologia de gênero é um conceito amplamente utilizado por grupos conservadores para se referirem aos debates públicos sobre questões de gênero e sexualidade. O termo ganhou popularidade a partir dos debates sobre o Plano Nacional de Educação (PNE) em 2014. Na ocasião diversas camadas da sociedade civil organizaram-se com representantes políticos para que o termo gênero não fosse incluído no PNE por representar uma ideologia.

<sup>66</sup> O Movimento Escola Sem Partido defende que existe uma doutrinação ideológica nas salas de aula. A ideia é que professores não devam expressar suas convicções políticas (ainda que não fique claro o que seria considerado enquanto tal) e que haja uma fiscalização da ação desses profissionais. O Movimento vem ganhando força desde 2015 quando governos municipais, estaduais e representantes federais passaram a incorporar algumas das diretrizes defendidas pelo grupo em suas propostas.

Certamente essas relações podem ser estabelecidas e conforme mencionado, se a curadoria estava propondo se relacionar com os debates socioculturais mais amplos, não havia como sediar um evento no Brasil sem tocar nesses aspectos. Nas palavras dos curadores, publicadas no catálogo da mostra, pensar gênero naquela ocasião era pensar o conceito no sentido da sua possível transitoriedade e fluidez. Gênero e transgênero aparecem quase como sinônimos no sentido de que agem contra verdades absolutas:

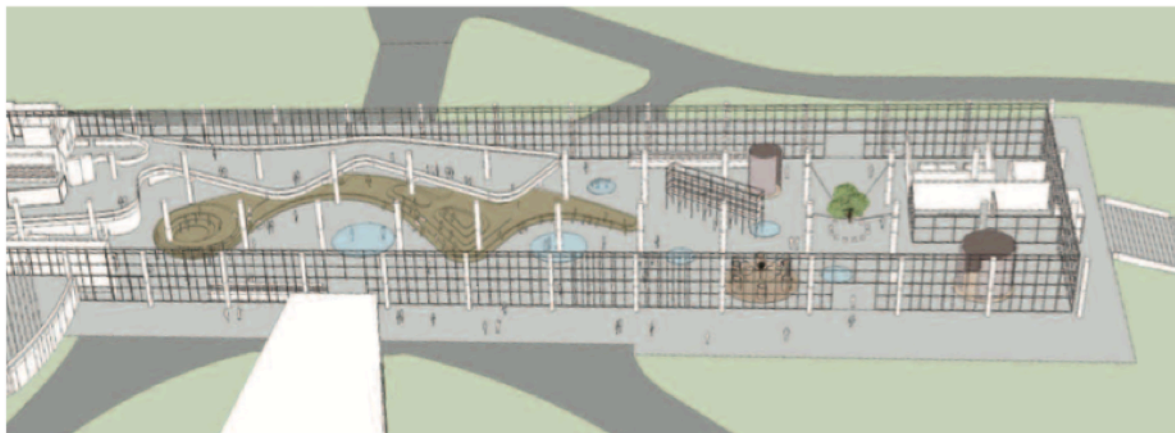
Por sua vez, a transformação pode então ser entendida como uma forma de efetivar mudanças, apontando para novas direções de virada – valendo-se de transgressão, transmutação, transcendência, transgênero e de outras ideias transitórias que agem contra a imposição de uma única e absoluta verdade. De fato, essas coisas que não podem ser inteiramente ditas ou escritas, mas dependem de outras linguagens (ESCHE et al., 2014, p.23).

De acordo com os dados computados pela Fundação Bienal após a realização do evento, 60% dos projetos foram desenvolvidos especificamente para a 31ª Bienal e 19 artistas participaram de um período de residência em São Paulo durante o qual desenvolveram projetos específicos. Esses dados demonstram a vontade do evento em se situar diretamente no tempo-presente além do efetivo desenvolvimento do enunciado de Charles Esche de que *Como... coisas que não existem* seria realizada a partir de questões colocadas por experiências suscitadas diretamente pela relação com a cidade de São Paulo. Nesse processo, a equipe curatorial visitou 6 países da América Latina com o objetivo de conhecer artistas, as produções visuais e os contextos socioculturais de cada lugar. Os profissionais envolvidos no projeto também conviveram intensamente e coletivamente durante meses em São Paulo (Relatório de Gestão 2013/14).

A organização espacial da Bienal ficou a cargo de Oren Sagiv curador da mostra e arquiteto com a colaboração de Anna Helena Villela. O projeto organizou a mostra em 3 grandes áreas descritas a seguir:

**Área Parque** – térreo – A proposta foi trabalhar com a transparência do local e a relação direta entre o Parque do Ibirapuera e o Pavilhão da Bienal. Diversas entradas foram deixadas abertas para estimular o fluxo de pessoas. O local abrigou projetos que tinham como objetivo estimular as trocas entre as pessoas e a relação com o público.

FIGURA 23 - IMAGEM DO PROJETO DA ÁREA PARQUE



FONTE: Fundação Bienal de São Paulo (2014)

**Área Rampa** – distribuída em três pisos – acompanhando o movimento das rampas do prédio da bienal que estão distribuídas ao longos dos três pisos do edifício, a área evocou uma casa de ópera do século 18. Trabalhou-se com a ideia de palco e com a possibilidade de se criar um diálogo contínuo entre as diferentes camadas do local.

**Área Colunas** – ponta sudoeste do segundo andar – ao caminhar pela área o espectador se deparava com 29 salas e nichos. “Cada um deles convida a descobrir trabalhos que às vezes conduzem a mais salas e a novas descobertas. Trata-se também de uma jornada entre luz e sombra [...] em que cada visitante tende a encontrar um caminho próprio [...]” (GUIA, 2014, p.184).

Além do programa expositivo que ocupou os espaços criados por Sagiv e Vilella, o evento contou com o *Programa Tempo*, formado por um conjunto de performances, oficinas, encontros, discussões, palestras e exibição de filmes. Duas sessões de discussões foram organizadas no segmento chamado *Artes e Usos*. A primeira chamada *Direito à cidade*, refletiu sobre o uso das cidades na contemporaneidade. A segunda, chamada *Trans-(Religião/Gênero)* abordou “as mudanças recentes na devoção religiosa e a identidade pessoal, a relação entre misticismo e ideologia e as incoerências do pensamento dualista em termos de corpo, gênero, religião e outros absolutos aparentes” (GUIA, 2014, p.191).

Os resultados do evento em números revelam que 472.000 pessoas visitaram a 31ª Bienal no decorrer dos 80 dias de exposição e programação. Além disso, foram

produzidos uma série de dados sobre o perfil do público do evento, recolhidos de uma pesquisa do Datafolha que entrevistou 1.556 visitantes em quatro momentos/meses distintos. A pesquisa não inclui o público envolvido nas ações educativas (em sua maioria crianças e adolescentes em visitas escolares) e traz os seguintes números (Relatório de Gestão 2013/14):

- 68% dos visitantes tinham menos de 41 anos de idade;
- 49% eram de fora da cidade de São Paulo;
- 38% do público visitou a bienal pela primeira vez e
- 85% dos visitantes tinham nível superior completo.
- Renda familiar dos visitantes: entre 0 – 5 salários mínimos (28%); de 5 – 10 salários mínimos (31%); 10 ou mais salários mínimos (41%).

Percebe-se que a maior parte do público era bastante jovem, além de ter sido composto por pessoas com alto nível de educação formal. A renda familiar do público demonstra um poder aquisitivo acima da média nacional se comparado com dados do IBGE do mesmo período. Segundo dados do IBGE, em 2014 a renda *per capita* média nacional era de R\$1052,00, correspondente a cerca de 1,45 salários mínimos<sup>67</sup>. Percebe-se que a renda familiar dos visitantes estava acima da média nacional já que 72% destes possuíam renda familiar de 5 salários mínimos ou mais. O mesmo vale para o nível de educação formal. Em 2014 dados do IBGE apontavam que apenas 12,4% da população brasileira possuía 15 anos ou mais de educação formal.

A taxa de satisfação do público em relação ao projeto da 31ª Bienal de São Paulo, de acordo com a pesquisa do Datafolha, foi de 90%. Como parte da pesquisa, os seguintes atributos associados ao evento podiam ser escolhidos (mais de um ao mesmo tempo) pelos entrevistados para exprimir suas percepções sobre o evento: ousadia, inovação, debate, internacional, diálogo, inclusão, acessível, formação, tradição, profissional, gigantismo. A ousadia foi destacada por 42% dos entrevistados, inovação 39% e debate 38% (Relatório de Gestão 2013/14).

---

<sup>67</sup> Considerando que em 2014 o salário mínimo era de R\$724,00.

A recepção crítica do evento destacou o caráter colaborativo da maior parte dos projetos presentes, a presença de artistas pouco conhecidos do público, o grande número de artistas e profissionais espanhóis envolvidos no projeto, o caráter político e as questões de gênero e sexualidade.

Ainda que a crítica especializada tenha destacado o sucesso do evento, algumas críticas de tom negativo concentraram-se nas possíveis contradições de um projeto expositivo focado nas vozes militantes e políticas, mas financiado pelo capital privado. Esse foi o caso texto do publicado no jornal *O Globo* em 07/09/14 e assinado pela crítica Daniela Labra. Labra afirmou que a instalação *Espaço para Abortar* do coletivo *Mujeres Creando* era “estranhamente ruim” e destacou o sucesso da sala *Deus é Marica*.

Sobre o trabalho de Esche e sua busca por construir um evento comprometido com a realidade social, Labra reconheceu a capacidade do profissional de trabalhar em situações pouco usuais, ao mesmo tempo em que finalizou seu texto enfatizando uma suposta tensão entre trabalhar com temas que problematizam a realidade sociocultural e receber financiamento privado:

Charles Esche é um nome conhecido na cena internacional atual e se destaca por desenvolver projetos que problematizam formatos engessados. Nesse sentido, sua Bienal questiona o modelo das bienais mais tradicionais em um mundo tomado pelo modelo excludente do capitalismo. Ainda assim, como qualquer ator influente no sistema da arte, não escapa da contradição de apontar as mazelas da sociedade contemporânea, consumista e elitista, enquanto recebe o patrocínio do banco privado mais lucrativo do país, cujo texto institucional na exposição afirma que é bom investir em cultura por que #issomudaomundo (LABRA, 2014).

Já Octavio Zaya, escrevendo para o jornal *El Pais*, destacou a forte presença espanhola no evento e afirmou que a resolução espacial foi impecável, capaz de “articular, de maneira generosa e aberta (às vezes acadêmica), uma complexa estrutura de temas e conjunturas” (ZAYA, 2014). Thais Rivitti (2014) por sua vez, em texto para o blog do Instituto Moreira Sales (IMS) questionou a capacidade dos projetos que trabalham diretamente com arquivos e processos reflexivos de formalizarem as obras e dialogarem com o público. Em muitos casos, a questão linguística, por exemplo, é uma das principais barreiras de conexão, pois os arquivos acessados e apresentados pelos

artistas estão em suas línguas de origem. Rivitti fala sobre uma bienal que destacou a questão dos direitos humanos e as dificuldades em respeitá-los, fato que nos coloca a necessidade constante de revermos a história. A escritora aponta que essa foi uma das principais características do evento:

o que esta Bienal nos mostra são artistas empenhados em pôr em circulação discursos não hegemônicos, em dar voz àqueles que não têm voz no cotidiano e esforçando-se para construção de outra narrativa histórica, com base em outra ética: outros princípios, outros valores e outros desejos, que continuam sem lugar de expressão (RIVITTI, 2014).

Como a Bienal abordou múltiplos desejos e colocou discursos sobre gênero e sexualidade na América Latina em circulação? É o que tentarei responder nas próximas linhas.

### **3.4.1 Presença (trans) gênero na 31ª Bienal**

A 31ª Bienal de São Paulo contou com um amplo número de artistas que apresentaram trabalhos que dialogam com questões de gênero e sexualidade. Em alguns projetos, o foco e abordagem poética permeavam diretamente esses pontos e em outros, gênero e sexualidade destacavam-se enquanto questão interseccional. Tendo em vista o interesse do evento em questões socioculturais contemporâneas e na visibilização de coisas que não existem, não são ditas e não são visíveis, diversos projetos carregavam o peso da possibilidade da fala de grupos historicamente marginalizados.

Esse foi o caso, por exemplo, do trabalho de Clara Ianni com as *Mães de Maio*, grupo de mulheres de São Paulo que procura denunciar os assassinatos de seus filhos negros, moradores da periferia que, circunscritos pelos discursos que criminalizam pretos e pobres, têm suas vidas e mortes relegadas ao esquecimento.

O trabalho de Ianni, uma vídeo instalação chamada *Apelo*, tem como narradora Débora Silva, ativista social que explica para a câmera e o público, os acontecimentos relacionados ao assassinato de seu filho, morto pela polícia de São Paulo. O tom calmo e resiliente de Silva contrasta com a brutalidade dos acontecimentos sociais, com as

imagens de covas ao fundo. Essas sepulturas contém corpos não-identificados, no cemitério *Dom Bosco*, localizado na periferia de São Paulo e inaugurado durante a década de 1970 pelo governo militar (1964-1985). A relação estabelecida entre a história de opressão do Estado com a violência do presente forma um continuum que coloca o passado como presença viva. O próprio nome do movimento, *Mães de Maio*, se conecta com as *Mães da Praça de Maio* na Argentina que assim como Débora Silva, tiveram seus filhos mortos pelo Estado.

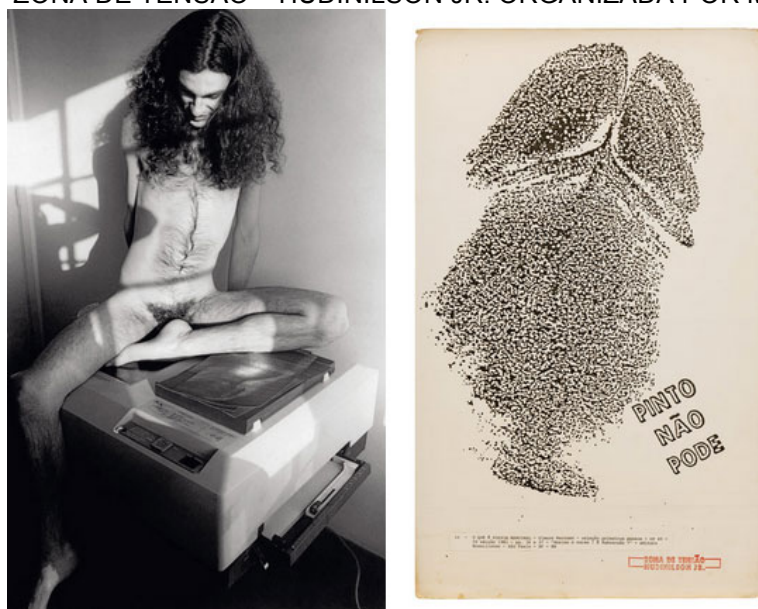
FIGURA 24 - IMAGEM DO VÍDEO APELO DE CLARA IANNI



FONTE: Clara Ianni (2014). Divulgação 31<sup>a</sup> Bienal de São Paulo.

Os trabalhos de Nilbar Güres evocam a iconografia do Curdistão turco, técnicas manuais como o bordado e a costura são evocadas para se falar de mulheres que ocultam e revelam seus corpos em desenhos e imagens fotográficas. O trabalho de Güres tem como marca o questionamento incessante sobre questões de gênero, sobre a formação das estruturas, regras sociais e relações de poder.

FIGURA 25 - ZONA DE TENSÃO – HUDINILSON JR. ORGANIZADA POR MARCIO HARUM



FONTE: Hudinilson Jr. (década de 1980). Divulgação 31ª Bienal de São Paulo (2014).

Já a artista israelense Yael Bartana produziu o curta metragem *Inferno*, filmado em São Paulo. O vídeo começa com imagens panorâmicas da cidade e pessoas vestidas de branco se organizando para um ritual. Em seguida, helicópteros sobrevoam a cidade carregando peças religiosas dentre as quais identifica-se uma enorme menorá dourada. Aos poucos a câmera se aproxima de um templo cravado em meio a inúmeras edificações urbanas, é uma clara alusão ao *Templo de Salomão* construído pela *Igreja Universal do Reino de Deus*. Bartana encena a destruição do templo, que teve o mesmo destino em outros dois momentos Bíblicos. A líder religiosa dos frequentadores do templo criado pela artista, é personificada no vídeo pela *drag queen* Márcia Pantera.

A instalação *Zona de tensão*, do brasileiro Hudilson Jr (Fig.22) foi organizada pelo curador Marcio Harum e apresentou diversas das imagens encontradas no apartamento e arquivo pessoal do artista após a sua morte em 2013. Algumas das imagens da instalação são resultado de uma série sem título, produzida em 1980, na qual Hudilson se relacionou com uma máquina de copiar e utilizando seu corpo como matriz, produziu uma série de impressões, formas e texturas. A multiplicação das imagens e o corpo erotizado do artista foi ampliado, expandindo-se pela parede onde



foi instalado. A máquina de xerox, funcionando como o espelho que reflete o Narciso, também o distribui para todos aqueles que o desejam.

Os projetos mencionados possuem recortes claros de gênero e sexualidade e não são analisados em profundidade por esta pesquisa por restrições de tempo e espaço, mas também devido ao recorte escolhido para conduzir o texto através de uma fala desde a América Latina. Sigo pontuando projetos que trabalharam com poéticas ligadas aos gêneros e sexualidades, mas dessa vez peço atenção especial do leitor já que esses serão os projetos analisados nos próximos capítulos.

### 3.5 XS ARTISTAS ESCOLHIDXS

#### 3.5.1 Dios es Marica

O segmento *Dios es Marica* organizado pelo peruano Miguel López contou com os trabalhos de Sergio Zevallos (Peru), Nahum B. Zenil (México), Ocaña (Espanha) e Yeguas del Apocalypses (Chile). A instalação foi concebida como uma pequena mostra dentro do espaço da Bienal. López é um jovem profissional que vem dedicando a sua carreira a projetos bichas e transviados. Em *Dios es Marica* ele criou uma narrativa entre as imagens apresentadas, propondo diálogos entre os contextos iberoamericanos destacando as questões de gênero e sexualidade entre as obras e por momentos evocando questões relacionadas às religiosidades. Os artistas escolhidos atuaram sobretudo entre as décadas de 1980 e 1990, quando em muitos de seus países governos autoritários estavam no poder, a presença da religiosidade católica imperava e as questões de gênero e sexualidade surgiam como luta política e imaginário poético.

#### 3.5.2 Espacio para abortar

A Instalação *Espacio para abortar* do coletivo boliviano *Mujeres Creando* surgiu a partir de uma performance pelo parque Ibirapuera durante a qual mulheres caminharam juntas levando um estandarte em forma de útero. Em diversos momentos, quando algumas das participantes decidiam compartilhar suas experiências, o cortejo

era interrompido e a voz de alguém que passou pela experiência do aborto escutada e gravada. O material que surgiu dessa experiência culminou na instalação que permaneceu na *Área Parque* durante todo o evento.

### **3.5.3 Museu Travesti – Linha da Vida**

A instalação *Museu Travesti* do peruano Giuseppe Campuzano (1969-2013) criou uma linha da vida trilhando a história do Peru e da América Latina percorrendo histórias e experiências de sujeitos de sexualidades marginais e identidades de gênero não-binárias. Além disso, o artista também enfatizou a existência de uma história mestiça, de não-brancos em uma região geográfica em que a história oficial hegemônica continua sendo a contada pelo colonizador. Campuzano faleceu em 2013 e dedicou parte da sua vida para publicizar o projeto que consiste em um museu que rompe com a ordem colonial: não possui obras de importantes nomes do Modernismo Europeu ou constrói uma narrativa por meio da lente do colonizador. Além disso o museu não possui uma sede física e viaja para diferentes cidades e eventos que estejam abertos em recebe-lo.

### **3.5.4 Sergio e Simone**

A brasileira Virgínia de Medeiros apresentou uma vídeo instalação chamada *Sergio e Simone* na qual uma pessoa navega entre as identidades de Sergio e Simone a medida que o tempo passa e suas inclinações religiosas são vividas. O trabalho da artista discute a relação entre as religiões afro-brasileiras e o crescimento das religiões evangélicas, articulando essas relações à materialidade do corpo moldado por essas experiências, ao mesmo tempo em que resiste a assimilações.

Conforme justifiquei no início do texto, realizei um recorte desde a América Latina para tecer a minha análise com o objetivo de compreender esse lugar de enunciação do discurso, mas também procurando encontrar redes possíveis para tecer diálogos entre essas diferentes experiências. Criei dois eixos principais para aproximar

os projetos aqui mencionados e que participaram da 31ª Bienal de São Paulo. O primeiro chama-se *Corpo como campo de batalha* e relaciona os projetos *Dios es Marica* com *Espacio para Abortar*. Aproximo esses dois projetos a partir de uma reflexão sobre arte e política em dois momentos históricos distintos: dos artistas atuantes durante os anos 80 e 90 e que compõem o projeto *Dios es Marica* às iniciativas de manifestação urbana das *Mujeres Creando*. Proponho pensarmos relações entre os referenciais que evocam, tais como o corpo enquanto espaço de luta política, a precariedade enquanto valor estético e a performance política.

O segundo eixo chamo de *Poéticas descoloniais e do desejo de transitar* e articulo os trabalhos de Giuseppe Campuzano e Virgínia de Medeiros. Reflito sobre a possibilidade de pensarmos gênero e sexualidade enquanto trânsitos de desejo, corpos e identidades.

É evidente que eventos como a Bienal de São Paulo, dada sua magnitude e efemeridade, são absorvidos durante sua realização com limitações, e a partir de uma visão panorâmica que procura dar sentido ao todo. Com o distanciamento temporal exercido no momento da escrita desse texto, o todo também ganha novos sentidos, sobretudo pela possibilidade de uma leitura mais ampla do contexto sociocultural da época. Ao mesmo tempo, me debruço em obras e artistas durante um tempo mais longo, para além da temporalidade da visita da Bienal, estabelecendo novos sentidos e criando aqui um novo arquivo. Ao mapear esses dois caminhos de possibilidade de análise procuro, como bem sugere o título da Bienal ... procurar coisas que não existem.

#### 4 POÉTICAS DO CORPO COMO TERRITÓRIO EM COMBATE

FIGURA 26 - PEDRO LEMEBEL E MARIA GALINDO



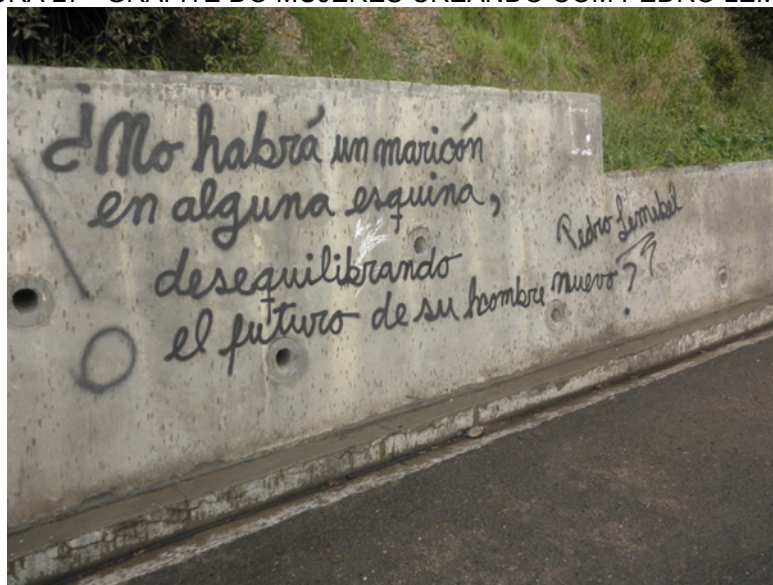
FONTE: Divulgação Mujeres Creando (2012)

O abraço entre Maria Galindo e Pedro Lemebel as coloca como cúmplices de experiências. Pichando os muros bolivianos poucos meses antes da morte de Lemebel, essas artistas, ativistas e pensadoras, deixaram um registro de sua aliança.

A pichação, popular na América Latina durante os anos de ditadura militar, segue sendo uma das principais armas do coletivo *Mujeres Creando*, criado por Galindo e suas companheiras de luta feminista. Retomada em parceria com Lemebel, deixa o rastro de uma rede de produção criativa que transcende as fronteiras nacionais e conecta artistas latino-americanos. A escrita nos muros clama por visibilidade pública, surge quando menos se espera. A mensagem certa, resumida em poucas palavras produzidas na pressão de não ser flagrado na atividade “ilegal”, deixa marcada a pergunta de Lemebel: *Será que não haveria uma bicha em alguma esquina desequilibrando o homem que surgirá no futuro?*

Como desestabilizar a masculinidade hegemônica e a heteronormatividade que estruturam as relações socioculturais na América Latina? Os artistas que povoam esse capítulo são os maricones e as feministas que espreitam as esquinas.

FIGURA 27 - GRAFITE DO MUJERES CREANDO COM PEDRO LEMEBEL



FONTE: Divulgação Mujeres Creando (2012)

Neste capítulo analiso e conecto a presença do *Mujeres Creando* na 31ª Bienal de São Paulo aos artistas reunidos na instalação *Dios es Marica*. Acredito que esses artistas ativam o poder de um *devir loca* (PERLONGUER), distanciam-se do território da razão ocidental heteronormativa, criando novos sentidos para o estar no mundo, ao mesmo tempo em que se impõem como resistência às imposições das normas de gênero.

#### 4.1 MUJERES CREANDO: NÃO SE PODE DESCOLONIZAR SEM DESPATRIARCALIZAR

*Desde muy temprana edad, se había encargado de enseñarle a Malinalli a dibujar códigos mentales para que ejercitara el lenguaje y la memoria. "La memoria", le dijo, es ver desde dentro. Es dar forma y color a las palabras. Sin imágenes no hay memoria" (Laura Esquivel)*

Mujeres Creando (MC) surgiu em 1992 na Bolívia pela ação conjunta de um grupo de mulheres formado por Maria Galindo, Monica Mendoza e Julieta Paredes. Ao longo dos anos vem agregando novas participantes que, em suas diversidades, contribuem para as ações político-culturais do grupo. A organização feminista

anarquista é um espaço plural, interdisciplinar e de encontro. *Mujeres Creando* entende-se como um movimento social, mas por trabalhar na interdisciplinaridade e nos espaços fronteiriços das linguagens, acaba por não se encaixar nas definições mais objetivas, deixando em aberto as palavras que poderiam definir o grupo. Como ponto em comum e de unificação entre as participantes está a criação, sendo o verbo criar evocado no nome do grupo conforme nos explica Rosário Adrian:

Criar não é impossível, as vezes difícil, mas sempre é possível virar a tortilha. Criar porque o fazemos não apenas na atualidade, mas desde milênios, nos damos oportunidades e lutamos por essas mesmas oportunidades. Criar porque é urgente, necessário, divino e político. Criamos desde uma creche até uma rádio feminista, desde um *ají de fideo*<sup>68</sup> até materiais de prevenção de violência sexual para crianças. E não temos jeito, porque o tempo é amigo e a vida nossa maior aliada.<sup>69</sup> (ADRIAN, sem data, tradução livre)

FIGURA 28 - BANNER DO SITE DA RADIO DESEO



FONTE: Radio Deseo.

Criar é um ato do cotidiano e apresentado pelo grupo como horizontal no sentido de que não há hierarquia entre uma criação ou outra: uma creche, um panfleto, uma receita de comida, programas de rádio, participação em eventos artísticos, pichações, vídeos e performances são ações que caminham lado a lado e complementam-se. A atuação política enquanto ato criativo múltiplo é o principal foco do grupo e percebido pelas participantes mais antigas como elemento unificador que

<sup>68</sup> Prato típico boliviano.

<sup>69</sup> Crear no es imposible, a veces difícil, pero siempre es posible volcar la tortilla. Crear porque lo venimos haciendo no solo en este tiempo, sino en milenios; nos damos oportunidades y luchamos por esas oportunidades. Crear porque es urgente, es necesario, es divino y es político. Creamos desde una guardería hasta una radio feminista, desde un ají de fideo hasta materiales de prevención de violencia sexual para niñas y niños. Y no tenemos reparo porque el tiempo es amigo y la vida nuestra mayor aliada. (ADRIAN, sem data)

atrai novas integrantes às atividades desenvolvidas, ao mesmo tempo em que possibilita um constante fazer coletivo:

Acredito que um dos aspectos que em algum momento atraiu como um imã integrantes para o Mulheres Criando foi a criatividade com que nos manifestamos politicamente. De alguma maneira (essa criatividade) converteu-se em uma linguagem coletiva, esse exercício de criatividade coletiva em tudo o que fazemos é uma exigência de todas nós, desde o mais simples ao mais complexo, desde as publicações, o uso da linguagem, a elaboração de grafites, as ações de rua. Há companheiras que obviamente lidam melhor com essas linguagens, mas há outras de nós que vamos desenvolvendo nossas aptidões em outros campos, por exemplo na elaboração de grafites, que é uma linguagem da qual aos poucos vamos nos apropriando. Cada trabalho, cada proposta possui um impacto, mas as ações de rua possuem a virtude especial de repercutirem nos meios de comunicação. Vale mencionar que uma companheira que contribuiu de maneira importante para o uso dessas novas linguagens dentro do movimento é Maria Galindo<sup>70</sup> (OJEDA, 2014, tradução livre).

Maria Galindo (1964) é figura central do movimento sobretudo quando falamos das linguagens visuais. Galindo é uma mulher branca, que se apresenta por meio de um visual que remete à estética punk: roupas pretas, acessórios de couro, cabelo escuro raspado na lateral, maquiagem marcada na região dos olhos e botas pesadas. Ela identifica-se enquanto mulher lésbica, é formada em psicologia e foi apresentadora de televisão.

Nas participações de maior destaque do grupo ligadas ao mundo das artes visuais como nas Bienais de São Paulo (2014) e o ciclo de conferências da Bienal de Veneza (2015) foi ela quem escreveu os textos apresentados e quem esteve presente fisicamente, mesmo que acompanhada de outras integrantes do MC nas duas ocasiões. Quase sem exceção todas as reportagens impressas em jornais e revistas sobre o MC e que acompanham fotografias, levam um retrato da ativista. É de praxe

---

<sup>70</sup> Un aspecto creo que en su momento nos atrajo como imán a las integrantes hacia Mujeres Creando fue la creatividad con la que nos manifestamos políticamente. Y que de alguna manera se ha ido convirtiendo en un lenguaje colectivo, es una exigencia para todas nosotras de ese ejercicio de creatividad colectiva en todo lo que vamos haciendo desde lo mas sencillo hasta lo mas complejo, desde las publicaciones, el uso del lenguaje, la elaboración de grafitis, las acciones callejeras. Hay compañeras obviamente que manejan mejor estos lenguajes, pero hay otras que vamos desarrollando destrezas en otros campos, creo que por ejemplo la elaboración de los grafitis, es un lenguaje del que poco a poco nos vamos apropiando. Cada trabajo, cada propuesta tiene un impacto, pero las acciones callejeras tiene la virtud especial de repercutir en los medios de comunicación. Cabe mencionar que una compañera aporte de manera importante en el uso de estos nuevos lenguajes dentro de el movimiento es María Galindo. (OJEDA, 2014).

que Galindo assine livros usando seu nome ao lado de *Mujeres Creando*, o mesmo ocorre em relação aos textos e manifestos publicados. Outras integrantes do MC também fazem o mesmo e a concessão de autoria individual é comum entre todas as integrantes, mas sempre no contexto da reflexão coletiva.

Conforme mencionado, o MC utiliza-se de diversos suportes para difundir suas ideias sobre feminismo e justiça social. Apesar de estabelecer parcerias com instituições oficiais, sobretudo quando as atividades são realizadas enquanto artísticas, tudo é feito com muito cuidado e por meio da análise coletiva das integrantes do grupo, para que o Coletivo não seja aparelhado. Por isso é possível encontrar o MC ocupando espaços considerados de poder e destaque ao mesmo tempo em que rechaçam os discursos acadêmicos, as grandes teorias e se mantêm ativas nas lutas populares das mulheres bolivianas. Mesmo quando o grupo participa estrategicamente de eventos como a Bienal, suas integrantes defendem que o conhecimento advém sobretudo da prática social.

O principal espaço de atuação do coletivo é a rua e a relação que o grupo estabelece com este local é no sentido de dialogar com uma movimentação social e política amplificada ao redor da Bolívia nas últimas décadas. Segundo Galindo:

Houve uma revolução do uso da rua como espaço a partir de 1985. A rua se transformou no espaço de sobrevivência mais importante, no fórum mais importante de toda a sociedade. Foram lógicas espontâneas de sobrevivência. Foi um fenômeno de mudança tão grande que transformou a cena pública boliviana. Lá em cima, na ordem pública, os políticos decidiam suas coisas, mas a sociedade realmente decidia seus assuntos na rua. A única coisa que as Mujeres Creando fizeram foi entender esse processo e segui-lo<sup>71</sup> (GALINDO, 2010, tradução livre).

A integrante do MC descreve um espaço que a partir da década de 1980, impulsionado pelas crises econômicas e pelos movimentos populares, deixa de ser destinado a passagem ou ainda, como apontado por Richard Sennett (2001), um local

---

<sup>71</sup> Hubo una “revolución” del uso de la calle como espacio a partir de 1985. La calle se convirtió en el espacio de supervivencia más importante, en el foro más importante de to. da la sociedad. Eran lógicas espontáneas de supervivencia. Fue un fenómeno tan grande que cambió el escenario público en Bolivia. Allá arriba, en el orden público, los políticos decidieron cosas, pero la sociedad realmente decidía sus cosas en la calle. Lo único que hizo Mujeres Creando fue entender ese proceso y seguirlo. (GALINDO, 2010)



destinado a permitir apenas a movimentação dos transeuntes que dirigem-se para espaços privados. Na contramão da análise de Sennett, que destaca a dissolução da rua nas suas possibilidades de trocas e encontros, o caso Boliviano destaca a ocupação das ruas enquanto espaço de criação e de trocas. Com isso observa-se a necessidade de compreendermos as gramáticas urbanas específicas, seus ordenamentos e formas de organização (DAMATTA, 1997).

Ao colocarem-se no nível da rua, o *Mujeres Creando* reivindica a participação das mulheres nos processos de decisão e de construção do espaço público, rompendo com o lar enquanto destino, reivindicando a fala em meio às lutas populares. Como bem aponta Roberto DaMatta, posicionar-se em determinado espaço é nutrir-se de conhecimentos, pois: “O espaço é como o ar que se respira. Sabemos que sem ar morreremos, mas não vemos nem sentimos a atmosfera que nos nutre de força e vida. Para sentir o ar é preciso situar-se, meter-se numa certa perspectiva” (DAMATTA, 1997, p.29).

A perspectiva da rua, neste caso, proporciona um olhar crítico à organização política e social oficial, aquela instaurada nos processos de colonização e relacionada à expansão do capitalismo. A cidade de La Paz era território dos povos originários bolivianos antes da chegada dos Espanhóis em 1532, os quais ocuparam a região com o objetivo de formar uma cidade como ponto de apoio entre Potosí e Lima, entre as minas de ouro e o mar. Por isso, ocupar a rua é também negar que esses caminhos sejam destinados apenas ao trânsito de capitais e afirmem-se como espaços de sociabilidades e de culturas locais.

Ao mesmo tempo este é um espaço no qual as mulheres deparam-se com relações de gênero desiguais e com a possibilidade de tirar o sustento familiar do comércio informal. A rua apresenta-se como um espaço em movimento constante e em disputa, onde a institucionalização e o controle do espaço público encontra claros limites perante a constante transformação.

A esfera pública desse estar fora, estar na rua, também pode ser percebida como lugar de encantamento onde o cotidiano e o comum revelam-se como surpreendentes. Onde existia apenas um muro agora existe resistência e luta: “Não

queimaram a nossa esperança, queimaram a nossa paciência”, dizem as *Mujeres Creando* em frase escrita em um de seus grafites na região de El Alto na Bolívia.

De fato, o grafite possui uma trajetória política particular na América Latina sobretudo durante os anos 1980 e as manifestações contra as ditaduras do Cone Sul. No livro *Grafiteadas*, Julieta Paredes relaciona o ato de pintar as paredes na rua ao movimento de esquerda da década de 80 e a resistência perante a ditadura. Paredes destaca: “As ruas e as paredes de nossas ruas, eram e são quadros do povo, essa foi uma das coisas mais importantes que aprendemos”<sup>72</sup> (PAREDES, s/data, p.7).

Ela prossegue afirmando que este tipo de expressão surgiu nos bairros bolivianos, onde realizavam-se as resistências aos regimes ditatoriais e relaciona essas ações com os ensinamentos da Teologia da Libertação. Não coincidentemente as ações de pichação do *Mujeres Creando* iniciaram-se, segundo a autora, em 1993 durante as eleições diretas.

O lema do MC é: “não se pode descolonizar sem despatriarcalizar”. Segundo Maria Galindo “Despatriarcalizar é um verbo, uma ação política que destitui o patriarca de seu poder e sua autoridade em todos e em cada um dos âmbitos: desde a cama até a rua, desde a história até a lei”<sup>73</sup> (GALINDO, 2014, tradução livre). O processo de despatriarcalizar é intrínseco ao de descolonizar, são duas questões interligadas cujas existências não se dão de maneira isolada e que se estendem para todos os âmbitos da vida sociocultural. Propor uma ação em detrimento da outra, ou compreende-las como ações que podem ser realizadas de maneira isolada, é uma percepção limitada que permite a manutenção das desigualdades:

Não se pode descolonizar sem despatriarcalizar porque a cumplicidade colonizador/colonizado se construiu sob as bases do intercâmbio de mulheres como arma de guerra, como meio de alianças políticas. A disputa pelo controle do acesso sexual às mulheres indígenas foi parte estrutural do processo de colonização e esse é o grande tema omitido da reflexão. Apaga-lo supõem a revisão de nossas raízes mais profundas. Nos obriga a entender que somos uma sociedade culturalmente bastarda e que os “usos e costumes dos povos” são um produto impossível de separar de suas raízes coloniais. O exemplo

---

<sup>72</sup> “Las calles y las paredes de nuestras calles eran y son las pizarras del pueblo, fué una de las cosas preciosas que aprendimos [...]”

<sup>73</sup> “Despatriarcar es un verbo, es una acción política que destituye al patriarca de su poder y su autoridad, en todos y cada uno de los ámbitos: desde la cama hasta la calle, desde la historia hasta la ley” (GALINDO, 2014)

mais claro disso é a criminalização do aborto, que é um legado colonial judaico-cristão”<sup>74</sup> (GALINDO, 2014, tradução livre).

FIGURA 29 - GRAFITES EM EL ALTO (BOLIVIA)



FONTE: Divulgação Mujeres Creando (2016)

Ao evocar uma atuação criativa em constante transformação o feminismo do *Mujeres Creando* distancia-se das políticas públicas estatais e da atuação das Organizações Não Governamentais (ONGs). Estes são vistos pelo grupo com desconfiança, instituições que apenas fazem uso das lutas populares, mas que não procuram analisar as estruturas e relações que fundamentam as desigualdades.

A crítica do MC é ampla e constante. Para o grupo, o projeto bolivariano em curso no país pouco tem se diferenciado das práticas neoliberais contra as quais diz se opor. Ainda que o discurso do governo de Evo Morales baseie-se na ideia de uma sociedade mais justa e inclusiva, segue silenciando pautas feministas como a descriminalização do aborto.

---

<sup>74</sup> No se puede descolonizar sin despatriarcalizar, porque la complicidad colonizador/colonizado se construyó sobre la base del intercambio de mujeres como botín de guerra, como vehículo de alianzas políticas. La disputa por el control del acceso sexual a las mujeres indígenas fue parte estructural del proceso de colonización, y ése es el gran tema omitido de la reflexión. Sumirlo supone la revisión misma de nuestras raíces más profundas. Nos obliga a entender que somos una sociedad culturalmente bastarda y que los “usos y costumbres de los pueblos” son un producto imposible de deslindar de sus raíces coloniales. Es ejemplo más claro de ello es la criminalización del aborto, que es un mandato judeocristiano colonial. (GALINDO, 2014)

FIGURA 30 - APRESENTAÇÃO “OS FILHOS DE EVO”.



FONTE: Divulgação Mujeres Creando (2016).

Maria Galindo afirma que o conceito de despatriarcalizar pertence ao ativismo feminista, mas que o governo do presidente Evo Morales<sup>75</sup> e suas burocracias, bem como as políticas das ONGs, o utilizam de forma desconfigurada: “Agarraram-se na despatriarcalização como bandeira, banalizando-a e usando-a na realidade para camuflar uma política completamente liberal, continuísta e repetitiva de concessão retórica de direitos para as mulheres”<sup>76</sup> (GALINDO, 2014 pp.19-20, tradução livre).

Para o MC um governo pode se apresentar oportunamente enquanto parceiro das questões de gênero e ao mesmo tempo barrar pautas centrais do movimento feminista. O grupo entende que esse problema está ligado às práticas atreladas às políticas identitárias que apoiam-se em identidades fixas com uma agenda pré-determinada de direitos a serem conquistados. Os direitos podem ser negociados e não exigidos, ao mesmo tempo em que seus reconhecimentos são condicionados aos aparelhos institucionais que lidam com eles como valor de troca. Ao mesmo tempo, as

<sup>75</sup> Evo Morales (1959) é conhecido como o primeiro indígena a ser eleito para a presidência da Bolívia. Ele é um ativista cocaleiro e foi eleito pela primeira vez em 2005 sendo que desde então permanece no poder.

<sup>76</sup> Se han agarrado a la despatriarcalización como bandera, banalizando y usándola, en realidad, como camuflage de una política simplemente liberal, continuista y repetitiva de otorgación retórica de derechos para las mujeres.

questões socioculturais não são inter-relacionadas e como consequência, as alianças entre diferentes movimentos sociais tornam-se pouco viáveis

Esta agenda é uma agenda suicida porque despolitiza a luta de qualquer sujeito político e o converte em um setor que será beneficiário de um sistema hegemônico através desses supostos direitos a serem atribuídos. Seu trágico destino será seguir nutrindo com a diferença o mesmo monstro contra o qual se lutou (GALINDO, 2014, p.70)<sup>77</sup>.

Na Bolívia, bem como na maior parte das nações latino-americanas, o aborto segue criminalizado. As mulheres bolivianas que decidem realiza-lo encaram a possibilidade de serem presas e cumprirem até 3 anos de reclusão, além da clandestinidade as obrigarem a enfrentar condições precárias para a realização do procedimento, fato que as coloca em risco de vida. Durante os anos de governo Morales, a pauta pouco avançou junto às esferas do poder estatal e, ainda que o direito sobre decidir a continuidade ou ruptura de uma gravidez seja uma das principais pautas do MC e de movimentos feministas locais como *As Católicas pelo Direito de Decidir*, grupos historicamente ligados ao governo bolivariano silenciam-se perante o tema. Para o *Mujeres Creando* a despenalização do aborto é vista não apenas como o acesso a um direito individual, como questão de saúde pública, mas também como intrínseco à ideia de descolonizar:

Despenalizar o aborto é descolonizar os nossos corpos e restituir para as mulheres o direito de decidir. Despenalizar o aborto é converter a maternidade em uma escolha livre e soberana e não em uma imposição cultural de reprodução. É abrir a possibilidade para que as mulheres possam ter condições para viver uma maternidade que garanta para seus filhos e filhas que o Estado e o pai assumam a responsabilidade que lhes corresponde. Se não há espaço nem para discutir, nem para revisar questões básicas então de qual processo de descolonização estamos falando?<sup>78</sup> (GALINDO, 2014, p.30. tradução livre)

---

<sup>77</sup> Esta agenda es una agenda suicida porque despolitiza la lucha de cualquier sujeto político y lo convierte en un sector que será beneficiario de un sistema hegemónico a través de esos supuestos derechos a ser asignados. Su trágico destino consistirá en seguir nutriendo con su diferencia al mismo monstruo contra el cual luchó.

<sup>78</sup> Despenalizar el aborto es descolonizar nuestros cuerpos y restituir para las mujeres el derecho de decidir. Despenalizar el aborto es convertir la maternidad en una elección libre y soberana y no en un mandato cultural de reproducción. Es abrir la posibilidad para que las mujeres podamos poner condiciones para vivir una maternidad que garantice para los niños y las niñas que el Estado y el padre asuman la responsabilidad que les corresponde. Si no hay espacio ni para discutir, ni para revisar estas cuestiones básicas, entonces ¿de qué proceso de descolonización nos están hablando?

O silenciamento em relação à questão proferido pelas instituições estatais é notório e a discussão do tema não é levada ao debate público ainda que por vezes os mesmos governos que a colocam em segundo plano glorifiquem-se de discutir gênero em seus planos de atuação. A questão passa a ser não apenas falar sobre gênero e sexualidade, mas como esses assuntos são abordados. A forma que a discussão ganha quando levada às instituições governamentais interfere diretamente no seu conteúdo.

Por conta desta discrepância, a descriminalização do aborto é uma das questões sobre as quais o MC atua de maneira enfática, com marchas pelas ruas e performances que rompem os silêncios oficiais. Nesse desejo de falar sobre os corpos das mulheres forma-se um ponto de união, uma intersecção que une diferentes posições de sujeito e latino-americanas de distintos países. O *Mujeres Creando* transforma uma situação de violência e opressão em um processo de criação e diálogo. Na ação e discussão do aborto bolivianas e brasileiras encontram-se.

#### **4.1.1 A Performance Do Aborto**

Um estandarte surge em meio à rua populosa como um ponto vermelho altivo, como uma espécie de aparição. Mulheres o carregam caminhando em forma de procissão, a qual poderia ser confundida primeiramente com mais uma manifestação da Igreja Católica. A medida que se aproximam podemos ver o estandarte com mais detalhes e ler a mensagem que está encrustada na cor: nem boca fechada nem útero aberto. Abaixo forma-se uma vulva criada por um material metálico rígido e da qual desce um fino tecido.

As pessoas que aparentemente estavam em volta do objeto o estão carregando e o que viria a ser um estandarte mostra-se maior e mais complexo. Do seu centro, composto por um fino tecido avermelhado armado em formato de casulo uma armação de ferro abre-se para as laterais formando duas pernas que espalham-se pelo espaço ao mesmo tempo em que o incorpora. Na parte de baixo do tecido le-se a palavra útero

escrita em preto e amarelo. O casulo-útero formado pelo tecido é por vezes ocupado por uma das mulheres que se revezam nesse processo.

FIGURA 31 - MUJERES CREANDO NAS RUAS DE LA PAZ



FONTE: Divulgação Fundação Bienal de São Paulo (2014)

O útero ambulante em meio às pernas metálicas nos lembra da sua existência enquanto órgão do corpo humano. Ocupando as ruas enquanto alegoria e imagem, revela-se em sua potência discursiva. Coloca-se como espaço, como uma parte do corpo feminino que, ao mesmo tempo em que constitui a forma de alguém, integra o falar sobre essa mesma alguém. Na América Latina quem tem útero não possui apenas um órgão do corpo, mas também carrega todos os discursos, leis e regras que legislam sobre ele. Ser mulher é constantemente limitado a ter um útero e ter um útero cerceia as decisões individuais sobre o próprio corpo.



FIGURA 32 - ATUAÇÃO DO MUJERES CREANDO NAS RUAS DA BOLÍVIA



FONTE: Divulgação Mujeres Creando (2014)

Mujeres Creando levou o útero à Bienal de São Paulo de 2014 e participou do evento em dois atos. No primeiro uma construção coletiva, iniciada pelo convite de coletivos feministas para interessadas em participar das atividades do grupo. Em uma rede internacional de contatos, relações foram acionadas para organizar o encontro que ativaria o trabalho. Assim, no dia 6 de novembro de 2014, durante o primeiro final de semana da Bienal de São Paulo, dezenas de pessoas reuniram-se no pavilhão da Bienal para iniciar uma procissão pelo local e pelo parque. A blogueira feminista, atriz e ativista Nadja Dulci relatou a experiência de estar no ato:

Saímos todas em marcha pelo Parque Ibirapuera, nós, muitas, erguendo a grande escultura que multiplicava de tamanho nossos corpos. E durante cerca de duas horas fomos convidadas por Esther e Maria a pousá-lo cuidadosamente na grama verde. E nesse momento, sentadas em torno da bela escultura, escutamos o depoimento de mulheres que decidiram interromper voluntariamente uma gestação. Nos escutamos, estávamos juntas, nos abraçamos, estávamos emocionadas, nos acolhemos, estávamos fortes. E a cada história contada de dentro daquele tecido que balançava com o vento da tarde, nos emocionávamos ao constatar as opressões a que foram submetidas pelo simples fato de decidirem sobre seu corpo (DULCI, 2014).



Conforme nos relata Nadja Dulci, o percurso era interrompido e as mulheres convidadas a relatar suas experiências de aborto. Aquelas que desejavam compartilhar as suas histórias entravam no útero e dali realizavam seus relatos, os quais eram gravados em áudios. Após a caminhada, o objeto retornou ao Pavilhão da Bienal e a instalação que iria permanecer no espaço durante todo o evento foi finalizada pela integrantes do MC.

FIGURA 33 - CAMINHADA DO MC PELA 31A BIENAL DE SÃO PAULO



FONTE: feminismo.org.br (2014)

A instalação final no espaço da Bienal foi composta por um círculo vermelho no chão no qual lia-se: espaço para abortar. Em sua superfície a peça de ferro que havia sido carregada pelo Ibirapuera formada por um útero central, a forma de vulva no topo e os dizeres: nem boca fechada nem útero aberto. Além do útero central outros 6 úteros foram adicionados, formando um círculo. Duas telas de televisão também foram agregadas à instalação. Ao entrar nos úteros o público podia colocar fones de ouvido e escutar os relatos de mulheres brasileiras que estiveram na procissão organizada pelo MC. Nas telas passavam imagens das manifestações públicas das bolivianas quando meses antes do evento de São Paulo haviam realizado caminhada similar.

O catálogo da 31ª Bienal descreve o projeto *Espacio para abortar - Espaço para abortar* (2014) como:

uma intervenção urbana, procissão-performance pública e participativa, contra a ditadura do patriarcado sobre o corpo da mulher. A ideia é promover um ambiente de discussão e diálogo com a ajuda de um enorme útero ambulante, temporariamente instalado na Bienal. Em pauta, as implicações do aborto, da colonização do corpo feminino e o que pode significar a decisão soberana, o livre-arbítrio e a liberdade de consciência em uma democracia contemporânea, com a de nossos países sul-americanos, nos quais o aborto é ilegal e penalizado (BIENAL, 2014, p.31).

*Espaço para abortar* foi instalado ao lado da entrada principal do Pavilhão da Bienal e estava posicionado perto das áreas destinadas para discussões públicas. Conforme apontado pelos organizadores, a instalação teve o objetivo de ser condutora de diálogos e questionamentos, um espaço para ouvir, ver e falar sobre aborto.

FIGURA 34 - ESPAÇO PARA ABORTAR NO PAVILHÃO DA BIENAL DE SÃO PAULO



FONTE: Divulgação 31ª Bienal (2014)

#### 4.1.2 Nem boca fechada nem útero aberto

Segundo Maria Galindo a Bienal é um espaço político que deve ser ocupado e aproveitado para “difundir nossa luta como uma ação direta” (MORAES, 2014). Após o aceite do convite para participar do evento, o MC publicou em sua página da internet uma carta redigida por María Galindo explicando os motivos que as fizeram decidir por estar naquele local:

Um fenômeno assim é possível por meio da relação que a produção de Mulheres Criando estabelece entre ética, estética e luta social.

Tudo isso que não existe não existe nas academias e nem sequer se imagina. Tudo isso que nas galerias se despreza, pois não é comercializável. Tudo isso que nos museus já está apodrecido.

[...]

Não vou à Bienal em busca de legitimação artística, porque essa legitimação não me faz falta. A legitimidade do meu trabalho é a ferida aberta no imaginário boliviano, é a imagem gravada na retina das adolescentes, é o desdobramento da loucura contagiante.

Aceito o convite porque isso pressupõem o acesso a mais de 500 mil expectadores; seguir garantindo a sustentabilidade do meu trabalho; propõem uma discussão em torno da filosofia e da política; supõem demonstrar a universalidade do meu trabalho (GALINDO, 2014. Cf. ANEXO C).

A 31ª edição da Bienal de São Paulo foi a segunda experiência do MC no evento já que o grupo havia participado da edição de 2006. Em ambas ocasiões a bienal foi percebida como uma importante oportunidade de visibilizar os trabalhos do MC e em 2006 o convite representou um reconhecimento de peso até então inédito advindo do circuito das artes visuais. Naquela primeira ocasião o grupo enfatizou o fato de não se reconhecer enquanto um coletivo de artistas, e se posicionou com um certo distanciamento em relação à movimentação do mundo da arte:

Tenho impressões contraditórias sobre a Bienal. Por um lado achei muito interessante poder contar com um cenário deste tipo em nível latino-americano, pelo espaço em número de metros quadrados, por tratar-se da região latino-americana e pela quantidade assombrosa de público (cerca de 1 milhão) que poderia constituir-se em lugar importante de debate, de encontro, de confrontação e muito mais. Isto seria o que mais me impressionou. Não obstante, achei ao mesmo tempo uma tremenda espetacularidade, muito distante de um ambiente seja de diálogo ou de discussão, nem entre artistas e nem entre o público e nem a partir do público e nem partindo dos historiadores, críticos ou meios.

Neste sentido, senti um ambiente adormecido, que em momentos transforma o ambiente da Bienal quase que em uma imensa quantidade de zumbis que percorrem seu lindo espaço em um estado de adormecimento profundo e que se movem em busca de algo que tampouco sabem definir.

É como se estivéssemos satisfeitos e acomodados com o mero espetáculo, é como engolir *fast food* e pensar que você tenha se alimentado quando só engordou.

[...]

A Bienal me fala então de dispersão, de sonambulismo, de espetacularidade, de desencontro. Os ícones históricos presentes, como Ana Mendieta, Matta-Clark e outros, fazem testemunhos mudos e surdos deste presente adormecido, desta oportunidade que é hoje derramada no espetáculo e na pompa. (GALINDO, 2006- Cf. ANEXO C)

A fala de Galindo, ainda em 2006, sinaliza que o grupo aceitou o convite para participar da edição de 2014 ciente das contradições e oportunidades que envolvem o evento. A Bienal já havia se revelado anteriormente como um campo de relações complexas, potencialidades dormentes e pouco ativadas por conta dos interesses particulares dos envolvidos. A grande quantidade de público também é apresentada por Galindo como uma boa surpresa, mas também enquanto um problema a ser pensado, tendo em vista a relação pouco efetiva que o mesmo estabelece com os projetos e artistas.

Para a 31ª Bienal o grupo propôs a instalação sobre o aborto e inicialmente encontrou reservas por parte dos organizadores para apresentá-la. Se em 2006 *Mujeres Creando* participou com um projeto que discutia questões de gênero relacionadas diretamente à Bolívia, em 2014 o tema encontraria paralelos diretos com as questões brasileiras. Por isso que *Espaço para abortar* causou uma série de reações.

No dia da caminhada coletiva pelo parque do Ibirapuera, dois episódios controversos ocorreram. Primeiramente, o conservador Instituto Plínio Corrêa de Oliveira (IPCO)<sup>79</sup> foi até o evento para fiscalizar a procissão e filmar o acontecimento, mas seus integrantes não se identificaram como parte da instituição. Dois homens registraram o percurso e os depoimentos das participantes e em determinado momento foram “descobertos” fato que resultou no rechaço de suas presenças. Como eles estavam em espaço público, a situação ficou bastante delicada, com os mesmos afirmando terem o direito de estarem no local enquanto, os participantes do ato diziam que essa não era exatamente a questão já que, efetivamente eles poderiam estar ali, mas não poderiam registrar o evento, pois as pessoas presentes não autorizavam a gravação de suas imagens.

Após a discussão, gravada em vídeo e utilizada em propaganda *online* que condena a performance e as ativistas feministas, eles se retiraram do local e utilizaram as imagens do confronto para produzir um vídeo que foi publicado no *youtube* no qual

---

<sup>79</sup> O IPCO é uma associação de direito privado de fins não econômicos situada no bairro de Higienópolis em São Paulo. O Instituto dedica-se a difundir a obra de Plínio C. de Oliveira (1908-1995) e seus pensamentos sobre o cristianismo e a igreja católica. Em 1960 ele foi fundador da Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade - TFP.

afirmavam que o grupo *Mujeres Creando* é contra Deus e possui um discurso radical de apologia ao crime. Em 4 de outubro de 2014 o IPCO também realizou um ato público de reparação pelas “blasfêmias e sacrilégios da 31ª Bienal”. Segundo a legenda do vídeo publicado no canal do instituto: “A 31ª Bienal de ‘artes’ de São Paulo está promovendo um conjunto escandaloso de blasfêmias e sacrilégios contra Nosso Senhor Jesus Cristo e a Santíssima Virgem”.

A jornalista Maíra Kubík publicou um relato da ação do *Mujeres Creando* onde conta que no mesmo local e paralelo ao evento, havia um encontro de adolescente fãs de uma banda norte-americana. Ao observar que o grupo acompanhava com curiosidade o acontecimento, Kubík aproximou-se dos jovens para saber a opinião deles sobre a ação, pois alguns dos participantes haviam começado a gritar em direção às participantes. Kubík explica:

A poucos metros dali, um grupo de adolescentes entre 13 e 14 anos aguarda um encontro de fã-clubes da banda *One Direction* e solta uns gritos para aquelas que estão no ato das *Mujeres Creando*. “Eu acho que isso do aborto é uma vergonha. É matar uma vida. Elas vão todas pro inferno”, comenta uma das garotas. “Se teve a criança tem que assumir, não matar”, diz outra. “Tem camisinha é pra usar, não pode sair distribuindo aí sem camisinha. Se estava bom na hora de fazer, tem que estar bom na hora de parir”, completa a terceira. “Agora, aborto em caso de estupro, eu acho que é certo”, defende a primeira. Todas acenam com a cabeça concordando.

Falando mais baixo, uma delas me conta que uma amiga da escola, de 13 anos, fez um aborto há pouco tempo. Sem recursos, ela deu socos na barriga até perder o feto. “É horrível isso”.

Agradeço os testemunhos e viro as costas para ir embora. “Mas moça, você é jornalista, né? Põe aí na reportagem que eu sou a favor da legalização da maconha” (KUBÍK, 2014).

Os debates sobre a presença de *Espaço para abortar* na Bienal ficaram mais intensos quando, após dias situado na entrada do Pavilhão da Bienal e recebendo as visitas de um público com os mais variados perfis, um totem foi instalado em frente ao trabalho recomendando a visitação a maiores de 18 anos. O ato foi percebido como censura tanto pelo MC, quanto por outros grupos feministas que afirmaram que aquela ação limitaria a visita de escolas, as quais compõem um dos maiores públicos do evento. O grupo agiu rapidamente, emitiu nota em seu site oficial e encorajou simpatizantes a enviarem mensagens aos curadores exigindo que a restrição fosse

retirada. Coletivos feministas brasileiros contribuíram para a divulgação do ocorrido e demandaram uma resposta oficial dos organizadores da Bienal de São Paulo.

Após a movimentação, a organização da Bienal de São Paulo respondeu dizendo que a classificação indicativa seguia as normas e leis brasileiras e por isso não deveria ser percebida como censura. Segundo a Bienal, a classificação não seria um impeditivo para a visitação, apenas uma restrição para alguns grupos. O totem permaneceu até o final do evento.

#### **4.1.3 Precisamos falar de aborto**

Como falar sobre o aborto quando o mesmo é carregado de valores morais e segue criminalizado em diversos países do mundo?

*Mujeres Creando* trilha um caminho envolto em tensões, principalmente quando se trata de regiões nas quais os preceitos religiosos confundem-se com a legislação do Estado. As dificuldades também residem na desconfiança de certos setores artísticos que acreditam que manifestações consideradas políticas não deveriam estar presentes no mundo da arte (Cf. Doyle). É evidente que essas questões não são monolíticas, são espaços de disputa, mas certamente apresentam-se enquanto pontos de tensão. Por isso, seja pelo caminho do ativismo social enquanto movimento social, ou a possibilidade de se falar sobre o assunto em espaços do mundo da arte, o MC caminha por zonas de instabilidade.

No passado, Frida Kahlo já havia tocado nessa temática, falou sobre aborto em diversos de seus trabalhos desde o ponto de vista de uma mulher cujo corpo fraturado e marcado pelas intervenções médicas não resistia gerar outro ser. Os abortos espontâneos que sofreu geraram sofrimento emocional e físico. Assim como a personagem Malinche da escritora mexicana Laura Esquivel, Kahlo buscou em suas experiências pessoais maneiras de transformar suas memórias em imagens. Enquanto imagens, as memórias deixam de existir apenas no âmbito do privado e passam a habitar o mundo social e por meio das experiências subjetivas compartilhadas, ativam redes, criando intersecções entre as múltiplas vivências.

Memórias materiais de acontecimentos silenciados geram dificuldades para serem expostas, como bem aponta a pesquisadora Jeniffer Doyle (2013), a qual argumenta que falar sobre aborto em artes visuais é uma complexa relação de forma, conteúdo e contexto<sup>80</sup>:

Essa é uma forma bastante específica de dificuldade: certos temas são completamente menosprezados enquanto lugar de conflito e de discurso público. Artistas que tentam se engajar com essas temáticas correm o risco não apenas de enfrentar o achatamento crítico de seus trabalhos (quando discussões sobre o trabalho em si mesmo são substituídas por uma má leitura guiada por discursos limitados e conhecidos sobre o tema), mas também censura e resultados ainda piores. (tradução livre).<sup>81</sup> (DOYLE, 2013, p.28, tradução livre).

Conforme apresentado, falar de aborto durante a Bienal de São Paulo provocou importantes debates ao redor do tema, mas também reações contrárias das mais variadas, como a restrição da visitação a certas faixas etárias e a manifestação pública do IPCO. É interessante pensarmos também no contexto do evento tendo como referência direta o Brasil. Quando a Bienal estava sendo apresentada, estávamos às vésperas da eleição presidencial, na qual concorriam 11 candidatos sendo 3 mulheres e 8 homens. Dos 11 candidatos, apenas 4 falaram sobre aborto em debates e campanhas. Luciana Genro, que abertamente defendia uma agenda feminista, apoiava a descriminalização do aborto. Entre os 3 primeiros colocados, Dilma Rousseff e Aécio Neves afirmaram que a atual legislação deveria permanecer tal como está - com o

---

<sup>80</sup> Doyle relata uma situação ocorrida em 2008 na Universidade de Yale quando uma estudante de artes visuais chamada Aliza Shvarts afirmou estar realizando uma obra na qual fazia inseminação artificial e depois abortava com o uso de chás. Shvarts disse que repetiu este ciclo durante nove meses e descreveu detalhes do processo. Entretanto, a artista nada documentou, não haviam registros concretos do processo e por isso nunca ficou comprovado se a aluna estava de fato realizando o trabalho ou não. Mesmo sem a concretude do ato a notícia sobre tal possibilidade provocou machetes nacionais e pronunciamentos oficiais da universidade dizendo que aquela situação era inadmissível e que não poderia ocorrer dentro do campus. No final a performance que a artista afirmava estar realizando jamais foi apresentada como imagem, fosse por meio da fotografia ou vídeo. Ao mesmo tempo, as repercussões da possibilidade de tais atos estarem sendo realizadas sim ganharam a palavra e a forma de documentos.

<sup>81</sup> This is a very specific form of difficulty: certain subjects are completely overdermined as sites of intense conflict in public discourse. Artists who dare to engage them risk not only the critical flattening of their work (in which discussion of the work itself is subsumed by wilful misreading guided by the well-worn grooves of discourse on the subject) but censorship and worse. (DOYLE, 2013, p.28)

aborto permitido apenas em situações extraordinárias - e Marina Silva defendeu a realização de um plebiscito para decidir sobre o tema.

Dilma Rousseff venceu o pleito e foi reeleita<sup>82</sup>. Em 2000, quando Rousseff disputou o pleito pela primeira vez e o debate sobre o aborto alcançou grande repercussão nacional, sua equipe distribuiu uma carta para as entidades religiosas afirmando que a candidata não iria mudar a lei do aborto.

O cenário aqui delimitado demonstra a resistência dos políticos brasileiros em lidar com a questão, ao mesmo tempo em que os dados demonstram o quão comum é a prática e as dificuldades das mulheres para acessarem serviços médicos adequados<sup>83</sup>. A presença do *Mujeres Creando* na Bienal de São Paulo desde a perspectiva das artes visuais ou dos movimentos sociais, tocou na problemática de que sim, precisamos falar sobre o aborto.

## 4.2 DEUS É MARICA

A instalação *Dios es Marica* foi concebida e produzida pelo curador peruano Miguel López. O projeto reuniu três artistas e um coletivo que trabalham nas relações entre gênero, sexualidade, religião e política. Além da ampla participação de artistas latino-americanos, a instalação também apresenta trabalhos do Espanhol (Ocaña)<sup>84</sup>. Em comum entre esses criadores está o fato de terem sido atuantes na década de 1980, ditaduras no Cone Sul (artistas residententes na América do Sul), momento histórico marcado por forte discriminação sexual e luta social, e a epidemia da AIDS.

A partir das produções de Las Yeguas del Apocalipsis, Nahum B. Zenil e Sergio Zevallos, o projeto *Dios es Marica* demonstra que é possível traçar uma historiografia

---

<sup>82</sup> Em 2016 Rouseff enfrentou um processo de Impeachment que culminou na sua deposição. Todo o processo foi acompanhado de comentários públicos de deputados e senadores bem como manchetes nos grandes meios de comunicação que questionavam sua capacidade de governar por meio da proliferação de adjetivos e críticas que traziam o fato de ser uma mulher para o primeiro plano.

<sup>83</sup> Segundo a pesquisa realizada por Debora Diniz e Marcelo Medeiros os dados sobre o aborto no Brasil “devem ser examinados à luz do contexto restritivo da lei” (2010, p.960). Durante a Pesquisa Nacional do Aborto (PNA), uma das mais extensas realizadas em território nacional os pesquisadores estimaram que cerca de 15% das mulheres entrevistadas em 2010 haviam realizado aborto em algum momento de suas vidas.

<sup>84</sup> Conforme explico no primeiro capítulo da tese, a obra de Ocaña não é analisada nesta pesquisa tendo em vista o recorte e foco apenas em artistas latino-americanos.



da arte *transviada* latino-americana na qual gênero e sexualidade foram e seguem sendo pensados como armas de combate e resistência.

López, responsável pelo projeto, é um profissional jovem que vem se destacando com projetos que analisam a produção artística latino-americana em diálogo com questões de gênero e sexualidade. Ele possui diversas pesquisas na área, curadorias e publicações em idiomas como o inglês, espanhol e alemão. Curiosamente, no catálogo oficial da Bienal de São Paulo Miguel López aparece na lista de artistas e não recebe crédito enquanto curador. Entretanto, esse caso não é incomum no contexto do evento que destacou ações coletivas e se repete em projetos como o do artista Hudilson Jr, onde Marcio Harum é apresentado enquanto organizador, mas não figura na lista de curadores.

No texto que acompanha o catálogo do evento e redigido pelo próprio López, são colocadas algumas perguntas: “Como escrever a história de sujeitos que têm sido reiteradamente eliminados da história? Que tipos de conhecimento produzem os corpos das chamadas minorias sexuais - conhecimentos que são ainda ininteligíveis dentro dos modos dominantes de discurso e construção narrativa?”(LÓPEZ, 2014, p.242).

O texto segue chamando nossa atenção para a problemática articulação entre religião, militarismo e os processos de colonização da América Latina. O autor afirma que as práticas religiosas contribuíram para a instauração do projeto civilizador ocidental na América Latina e que os artistas que integram a instalação realizam a ação de transviadar as figuras religiosas como um ato de resistência e resignificação. Com isso abrem “trilhas que haviam sido bloqueadas a fim de estabelecer novos territórios de devoção crítica para desejos e corpos não normativos” (2014, p.244).

O projeto *Dios es Marica* foi apresentado em uma sala exclusiva no segundo andar do pavilhão da Bienal. Os artistas compartilharam o espaço e seus trabalhos foram apresentados lado a lado, como em uma exposição coletiva. Tendo em vista a complexidade e as trajetórias distintas de cada um dos participantes, apresentarei seus trabalhos separadamente, para em outro momento conectar mais diretamente as suas produções.

#### 4.2.1 Nahum B. Zenil

O corpo de Zenil transmuta-se, mas sua face segue presente em todas as imagens que vemos pela sala da Bienal de São Paulo. Zenil é sempre ele mesmo, ainda que no corpo de outros, como se fosse capaz de se multiplicar ou de possuir o próximo, invadi-lo em sua porosidade como uma entidade. Os espaços entre o artista e aqueles que o rodeiam são minizados por essa ação e pela criação de imagens nas quais é possível reconhecer a presença de outros sujeitos, mas cuja força da presença de Zenil não deixa que se fechem em um único ser, todos estão conectados e o artista é uma espécie de figura onipresente.

FIGURA 35 - RETRATO DE BODA



FONTE: Nahum B. Zenil (1988).

Nahum B. Zenil (1947) nasceu no México onde reside, produz e atua como artista e militante LGBTT. Desde 1987 é um dos principais responsáveis pela realização da Semana Cultural Lésbico-Gay<sup>85</sup> realizada no Museu Universitário do Chopo<sup>86</sup>,

---

<sup>85</sup> As origens do evento encontram-se no coletivo Sex Pol, o qual iniciou suas atividades na década de 1970. Das reuniões do coletivo também surgiu a revista “Política Sexual”, a primeira revista gay mexicana com foco em questões culturais e sem fins comerciais. Em 1982 Hugo Patiña propõem a criação de uma semana cultural na galeria Alaíde Foppa (BERNAL, 2006, p.20).

localizado na Cidade do México e que, desde a década de 1980, é um dos epicentros da contracultura mexicana. Ao longo dos anos a Semana Cultural firmou-se como um dos principais eventos artísticos do país e suas edições tiveram configurações distintas por conta de questões financeiras, participantes envolvidos, e espaços disponíveis. Na atualidade o evento é chamado de *Festival Internacional por la Diversidad Sexual* e é apresentado anualmente no Museu do Chopo.

Os trabalhos de Nahum B. Zenil partem de narrativas bíblicas e católicas tradicionais, do autorretrato, e fazem referência frequente às mitologias e saberes dos povos originários mexicanos. Suas pinturas revelam o entorno cotidiano e familiar do próprio artista, como a casa na qual cresceu com sua mãe e avó, bem como o corpo de seu parceiro Gerardo Vilchis, presente em diversas das cenas por ele construídas.

A experiência enquanto homem gay, em uma sociedade conservadora e religiosa, é articulada pela presença constante e obsessiva de corpos. O artista transforma questões de sua identidade e subjetividade transviada em ícones religiosos e imagens que remetem às composições visuais que formam as vias sacras expostas nas paredes das igrejas católicas.

Outra relação do imaginário religioso com seus trabalhos, parte do uso da de imagens inspiradas em ex-votos. Ex-votos são imagens e objetos criados para simbolizar o reconhecimento de uma dádiva adquirida por meio de uma promessa religiosa cumprida, como um agradecimento de um desejo realizado. O termo ex-votos refere-se “particularmente a quadros ou imagens que são expostos nas igrejas em cumprimento de um voto [...]” (TEIXEIRA, et.al., 2010, p.121). Um ex-voto pode ter diversos formatos tais como objetos (fitas, fios de cabelo, etc.), esculturas, pinturas, placas, entre outros. A prática votiva possui três momentos principais: “a realização do voto, a manifestação do milagre e o pagamento da promessa” (TEIXEIRA, et.al., 2010, p.122). Os ex-votos são realizados de acordo com as características pessoais daquele que quer agradecer a graça concedida. Por isso, quem o encomenda ou confecciona

---

<sup>86</sup> Na página do museu do Chopo está definido o seu perfil: “Epicentro de las culturas subterráneas de los ochenta: artes visuales, escénicas, performance, literatura, rock. En 1980 exploró el trueque como economía cultural. Se convirtió en Landmark de un imaginario del espacio urbano. Centro articulado del norte-sur oriente-poniente de la urbe y en vínculo saludable de clases sociales, generaciones, escenas culturales y zonas de la ciudad”.

procura destacar características corporais e subjetivas que possam integrar a imagem em questão. Teixeira et al (2010) destaca a relação de “dar e receber” – amplamente analisada pela antropologia e autores como Mauss e Durkheim – e que está presente nas práticas dos ex-votos:

Essa lógica ‘dar e receber’, predominante nas práticas de devoção, implica trocas não apenas materiais, mas também espirituais, visto que há uma comunicação entre almas, permitindo a intersubjetividade, pois o devoto, ao ofertar o ex-voto, doa algo de si ao santo, retribuindo a dádiva recebida (2010, p.123-24).

A iconográfica do ex-voto trabalha com questões como a morte, doença e desejo. Tendo em vista que aquele que o confecciona é a própria pessoa que o oferece, ou um artesão dedicado para essas tarefas, os traços, usos de cores e as formas que remetem às produções artesanais e a um fazer autodidata, não seguem as convenções acadêmicas. Essas imagens também nos fazem lembrar do sincretismo entre culturas na América Latina.

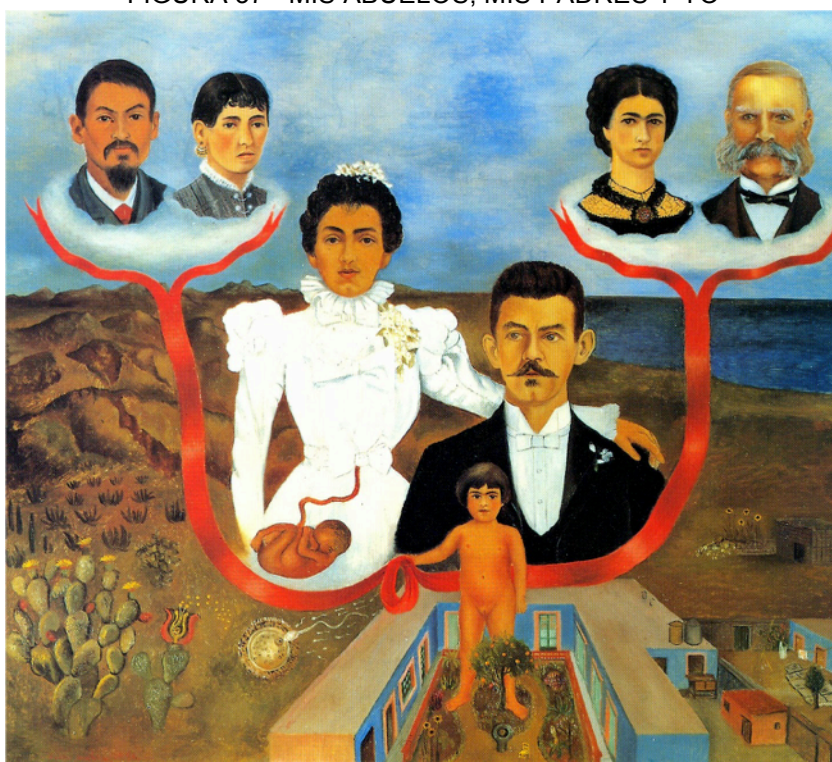
FIGURA 36 - GRACIAS VIRGENCITA DE GUADALUPE



FONTE: Nahum B. Zenil (1984)

Além do aspecto religioso do ex-voto, o artista estabelece uma relação direta com a história da arte mexicana, alinhando-se à tradição de artistas como Hermenegildo Bustos (1832-1907) e José Maria Estrada (1810-1862) que também realizaram trabalhos que evocam o imaginário religioso local (ABREU, 2008, p.1217). Talvez a artista mais amplamente conhecida, e que também fez referências às imagens de ex-votos, tenha sido Frida Kahlo (1907-1954) a qual é evocada em diversos momentos nas imagens do próprio Zenil.

FIGURA 37 - MIS ABUELOS, MIS PADRES Y YO



FONTE: Frida Kahlo (1936). Divulgação The Museum of Modern Art, Nova Iorque

Nos trabalhos de Zenil algumas relações com os ex-votos são marcantes. A primeira refere-se ao sincretismo religioso e a centralidade da imagem de Nossa Senhora de Guadalupe, padroeira do México, cuja história remete às relações entre os europeus e os povos originários. A virgem de Guadalupe<sup>87</sup> está relacionada ao

<sup>87</sup> Segundo a tradição um índio chamado Juan Diego, cuja rotina era despertar todos os dias bem cedo para ir à catequese, escutou, próximo à colina Tepeyac uma voz que o chamava. Ao subir a colina ele avistou uma Senhora que disse ser a Virgem Maria, a qual amava aquela terra e que iria proteger seu povo.

processo de hispanização do México e, na figura dessa virgem católica, encontram-se as crenças da religião proferida pelo império espanhol, bem como as de diversos povos mexicanos.

O artista também faz diversas referências à Frida Kahlo, de quem empresta composições estruturadas e cujo corpo toma como base para representar a si mesmo em diversas ocasiões. Do corpo de Frida reverbera a subjetividade de Nahum B. Zenil. Imaginar a si mesmo enquanto Frida, pode ser pensado primeiramente em termos do aspecto formal da obra dos dois artistas e suas referências aos ex-votos. O diálogo entre a obra de Frida e os ex-votos se dá formalmente pelo caráter narrativo de ambas as produções, pela escolha do retablo como suporte, cores e técnicas pictóricas (ABREU, 2008, p.1218).

Outra questão é a deferência à Frida enquanto ícone, como uma imagem de tamanha importância que deve ser constantemente replicada e adorada como as santas da iconografia católica. Nesse sentido, a artista surge em seus trabalhos como uma espécie de aparição, uma das poucas pessoas externas ao círculo direto de convivência do artista a fazer parte das imagens de suas obras.

Lembrar constantemente a existência de Frida também é fazer referência e se colocar em uma versão particular da história da arte, uma história mexicana, mestiça e que possui como artista central uma mulher latino-americana. A história pessoal de Frida Kahlo também é reverenciada nas imagens produzidas por Zenil, que encontra na artista mexicana um símbolo de liberdade sexual e de superação. Se Frida possui uma trajetória de ressurgir das cinzas, sendo capaz de superar as adversidades dos acontecimentos pessoais e da cultura mexicana, Zenil, enquanto homem gay em uma sociedade que reprime expressões que desviam da heteronormatividade e, na qual precisa reivindicar diariamente seu direito de existir, também o pode.

Seus autorretratos mostram ao mesmo tempo vulnerabilidade e agressividade. O olhar calmo, por vezes apático que a imagem iconográfica do artista dirige ao espectador, o desafia a se transformar em cúmplice da vida e das experiências do artista.

No projeto *Dios es Marica* Zenil participou com 6 trabalhos: *Evangelista* (1989) – técnica mista sobre papel 42,5x35 cm; *Gracias Virgencita de Guadalupe* (1988) –

Técnica mista sobre papel, 52x39cm; Ofrenda (2002) – técnica mista sobre papel 63,5 x 56cm; *Recuerdo de mi bautizo* (1998) – técnica mista sobre papel 41x35,5cm; *Retrato de boda* (1988) – Serigrafia, 72,5x97,5cm; *Última cena* (1998) – técnica mista sobre papel, 59x87cm.

Minha análise se concentrará em *Retrato de Boda* (Fig.35) imagem na qual Zenil constrói uma cena típica dos casamentos católicos. Na obra estão presentes diversas características centrais da produção do artista. Primeiramente a questão do autorretrato, aqui replicada nas faces de todas as pessoas presentes na imagem. Zenil é ao mesmo tempo a noiva, o noivo, suas mães, as daminhas de honra e um homem com o braço quebrado, cuja relação familiar com o artista não pode ser afirmada e, por isso, talvez seja ele próprio.

Vemos 7 pessoas na cena sendo que 5 delas são retratadas em posição frontal e duas de perfil. A daminha e o rapaz que estão de perfil são as duas pessoas que possuem expressividades um pouco distinta dos demais. Sobretudo o rapaz de braço quebrado, o qual tem uma expressão cansada, mais envelhecida do que o restante, e o corpo levemente inclinado para a frente.

Ao ocupar as diferentes posições sociais possíveis na imagem da cerimônia, Zenil acentua a construção de gênero envolvida nesses papéis. A maior parte dos corpos presentes são femininos, fato que ganha destaque e um ar um tanto quanto patético, quando representados com a face do artista. A conexão entre os presentes na cena se dá por meio da posição das mãos. Da esquerda para a direita a mulher toca a daminha, que segura o vestido da noiva, que por sua vez tem suas mãos agarradas ao buquê e cuja extremidade oposta da cauda do vestido é levantada pela outra menina. O noivo agarra-se à mulher que acaba de receber em casamento e, seu outro braço, não se faz visível. Na extremidade direita do quadro temos as duas pessoas que se desconectam das demais. A mãe do noivo apoia-se em seu próprio braço e o menino de braço engessado segura o peso do membro quebrado pendurado em seu pescoço pelo tecido amarrado que pesa nas suas costas.

Os corpos de todos os presentes estão eretos, transmitem uma tensão que se estende para os olhares desconfiados dirigidos ao público. O desconforto que os rodeia



é palpável e vem acompanhado de um questionamento silencioso: “O quê estamos fazendo aqui?”.

Enquanto Zenil está presente em todos os corpos nessa imagem, se pensarmos na possibilidade do quadro representar uma experiência da vida real, o artista, enquanto homem gay, não poderia estar em nenhuma das posições oficiais de um retrato do gênero. Sua posição de sujeito não encontra espaço na cerimônia do casamento católico que lhe é vedada não apenas na condição de noivo, mas pela impossibilidade de ocupar qualquer um dos papéis sociais que estruturam o acontecimento.

Na imagem, Zenil reforça a importância do casamento na sociedade católica mexicana por meio da reiteração de uma composição visual que é repetida milhares de vezes como símbolo da cerimônia de união de um casal. A imagem oficial realizada ao final de cada casamento, forma-se quase que espontaneamente pela organização corporal daqueles que rapidamente assimilam a posição que ocupam nessas ocasiões e se organizam para a constituição da cena. A imagem da boda, presente nas paredes dos lares mexicanos, pode ser compreendida dentro de uma função pedagógica, pois ensina a todos que, um dia, aquele quadro será constituído com as suas presenças. Os corpos são domesticados para a ocasião e ensinados a se portarem.

Os laços familiares constituídos por casamento também foram tema da pintura de Frida Kahlo *Mis abuelos, mis padres y yo* (1936) (Fig.37) na qual a artista retrata seus pais e avôs, todos posicionados em dupla como se fossem casais que geram uns aos outros. Na imagem, a criança que sustenta os laços entre todos os presentes no quadro é a própria Frida. Desnuda, ela segura uma fita vermelha e se posiciona no centro da composição, com os pés descalços tocando diretamente o chão do centro da sua casa.

Assim como Zenil, Frida não daria continuidade à sua família já que não gerou filhos por conta das limitações ocasionadas pela sua frágil saúde. Por isso, com biografias distintas, ambos artistas deixam de formar famílias nucleares, mas não sem questionarem essa situação e as pressões sociais que estão diretamente ligadas a esse estado das coisas.



#### 4.2.2 Sergio Zevallos

Sergio Zevallos é um artista peruano cuja obra vem ganhando visibilidade na última década por conta de curadorias voltadas à sua trajetória e o crescente interesse de instituições de prestígio do mundo da arte pela aquisição de seus trabalhos. Zevallos estudou e atuou sobretudo no Peru mas, por conta das questões políticas que assolavam o país, migrou para a Alemanha no final dos anos 1980.

Entre 1983 e 1994 fez parte do Grupo *Chaclacayo* com o artista alemão que também foi seu professor, Helmut Psotta e o peruano Raul Avellaneda. Em 1989 o grupo se mudou para a Alemanha por conta da situação econômica e da instabilidade política do Peru. Na Europa os artistas continuaram a produzir coletiva e individualmente e, poucos meses após chegarem na região, organizaram a exposição *Todesbilder*, com diversos dos trabalhos produzidos pelo grupo quando ainda viviam na América do Sul.

A desobediência de gênero era parte central da produção dos artistas, e suas performances combinavam frequentemente pornografia com religiosidade. Os artistas evocavam a imagem de Santa Rosa de Lima (Fig.35), a primeira mulher canonizada na América do Sul e considerada a primeira santa nativa do continente. Isabel Flores y Oliva nasceu em Lima em 1586, era filha de conquistadores espanhóis e nos trabalhos de Zevallos e do Grupo *Chaclacayo* surge como referência direta tanto do ponto de vista de símbolo do sincretismo cultural peruano, como de composição estética.

Os materiais utilizados pelo artista conferem um tom ainda mais underground às suas ações. A opção por adereços e cenários compostos por objetos, tecidos e todo tipo de coisa que poderia ser percebida como lixo, pois não desejadas pela sociedade, constroi a atmosfera das imagens. A combinação dessa estética com o questionamento das relações de gênero e sexualidade, cria situações de tensão, imagens surpreendentes que, no contexto do governo opressor peruano, produziram reflexões sobre aquele estado das coisas:

Longe de constituir um clamor ortodoxo a uma sensibilidade homossexual, o trabalho do grupo era uma experimentação da produção de subjetividades

anormais e desviantes e desfizeram gênero e identidades sociais usando vocabulários sadomasoquista e ritualístico para exorcizar os efeitos opressivos da ideologia, religião e o legado do colonialismos<sup>88</sup> (LÓPEZ, 2013).

FIGURA 38 - RECONSTITUIÇÃO DA FACE DE SANTA ROSA



FONTE: Wikipédia

Grande parte dos trabalhos do grupo foram realizados em lugares pouco conhecidos do grande público e, as controvérsias geradas por suas performances, limitou as possibilidades de exposição em museus e galerias. Como bem aponta Miguel Lopez (2013), o Grupo Chaclacayo permaneceu por anos como uma espécie de mito, as pessoas sabiam da sua importância, histórias circulavam entre a comunidade artística, mas poucos eram aqueles que de fato conheciam a amplitude de seus trabalhos e tiveram a oportunidade de presenciar suas ações.

Ao mesmo tempo em que gênero e sexualidade eram centrais nas produções do grupo, esses pontos intersectavam com questões políticas mais amplas da época,

---

<sup>88</sup> Far from being an orthodox claim to a homosexual sensibility, their work was an experiment in the production of abnormal and deviant subjectivities that undid gender and social identities, using a sadomasochistic and ritual vocabulary to exorcise the oppressive effects of ideology, religion, and the legacy of colonialism.

sobretudo no que tange a militarização do país por conta da expansão das políticas do governo Fujimori<sup>89</sup> que em 1992 fechou o Congresso, limitou o poder judiciário e passou a governar junto com os militares. Paralelo a uma situação política opressora, a epidemia da AIDS avançava provocando a crescente contaminação de corpos que, além de enfrentarem as mazelas causadas pelo vírus, eram abandonados pelas políticas de Estado. Esse cenário complexo permeou as ações dos artistas do Grupo *Chaclacayo*, os quais partiam da expressão dos seus próprios corpos e dos fluídos por estes produzidos:

Várias ações ou sequências fotográficas realizadas pelo grupo colocam os fluxos corporais que simulam sangue ou secreções, atos de masturbação, menstruação ou penetração; assim como corpos mutilados ou agredidos. Uma tentativa de explorar os contornos da identidade como produto: as secreções, os humores, os resíduos. Uma série de desconstruções do eu que interditam as fronteiras do corpo, fazendo coincidir em certos momentos o princípio da realidade com o princípio do prazer (mas evidenciando também a pulsão da morte)<sup>90</sup> (TARAZONA, 2013, p.91, tradução livre).

Em 1995 o grupo se separou e o material produzido na Alemanha jamais retornou ao Peru (LOPEZ, 2013). Ainda assim, mesmo com o final do grupo, Zevallos manteve ativa sua produção artística. Paralelo aos trabalhos que realizava com o Grupo *Chaclacayo*, o artista produziu uma série de desenhos partindo de impressos que circulavam em Lima como santinhos, fotografias e propagandas em geral. Esse material pode ser encontrado em catálogos<sup>91</sup> de exposições realizadas nos últimos anos, responsáveis tanto por visibilizar, quanto por organizar a produção de Zevallos e seus companheiros.

Destaco dois trabalhos do artista presentes na sala *Dios es Marica*. O primeiro é a subsérie *Libreta militar* que faz parte de uma série mais ampla, chamada *Ambulante* e que consiste em um conjunto de 8 fotografias de dimensões variadas. As imagens

<sup>89</sup> Alberto Kenya Fujimori é um político nipo-peruano que governou o Peru entre 1990 e 2000.

<sup>90</sup> varias acciones o secuencias fotográficas realizadas por el grupo colocan así los flujos corporales que simulan sangre o secreciones; actos de masturbación, menstruación o penetración; así como cuerpos travestidos, liminares o ambivalentes. Como también cuerpos mutilados o agredidos. Un intento de explorar los lábiles contornos de la identidad como producto: las excrecencias, los humores, los residuos. Una suerte de desmantelamiento del yo que pone en entredicho las fronteras del cuerpo, haciendo coincidir por momentos el principio de realidad con el principio del placer (pero haciendo asomar también la pulsión de muerte).

<sup>91</sup> Me refiro às publicações *Un cuerpo ambulante*. Sergio Zevallos en el grupo *Chaclacayo* (1982-1994) realizada em 2014 no Museu de Arte de Lima (MALI), e *La Muerte Obscena* de 2015.

foram realizadas por fotógrafos ambulantes peruanos que trabalham em lugares públicos com grande circulação de pessoas, como parques e praças. As fotografias foram realizadas com o uso de câmeras antigas e artesanais construídas a partir de caixas de madeira e uma objetiva. Tendo em vista a técnica utilizada, que gera a gravação da imagem em chapas, não existem negativos dessas imagens, decisão que desafia a ampla reprodutibilidade técnica das imagens fotográficas contemporâneas.

A *libreta militar* por sua vez, é um documento de identidade exigido de todos os jovens peruanos, independente do gênero, quando fazem aniversário de 17 anos. O registro militar é obrigatório e as pessoas que não o realizam são consideradas omissas e penalizadas com o pagamento de uma multa. Ainda que o serviço militar no país seja voluntário, paradoxalmente o cadastramento não o é. A justificativa oficial é que na falta de voluntários, as vagas são preenchidas a partir desse banco de dados tornando na prática, o serviço militar em uma atividade obrigatória. A ação de cadastramento de jovens também forma um arquivo militar com dados dos cidadãos.

FIGURA 39 - LIBRETA MILITAR



FONTE: Sergio Zevallos para Fundação Bienal de São Paulo (2014).

Outro sub-grupo de trabalhos exposto em São Paulo e que faz parte da série *Ambulantes* é *Suburbios*, constituído por um conjunto de 60 imagens fotográficas. A série também é formada por fotografias de tiragem única e realizadas por fotógrafos de rua. Aqui Zevallos dá vazão ao personagem por ele criado: um sem-teto mítico que

vaga pelas ruas de Lima, por entre escombros e lugares abandonados. Segundo o artista, o personagem foi criado a partir de imagens de ampla circulação popular e que fazem parte dos mais diversos suportes como revistas de moda, quadrinhos, imagens sacras, pornografia, etc.

Zevallos travestido, usando uma maquiagem branca com flores ao redor da face e um véu, remete a imagens religiosas como a de Santa Rosa (Fig.38), causando estranhamento justamente pela ação despreocupada com que se apropria das imagens religiosas, sem distingui-las das demais imagens da cultura popular. Em seus braços um corpo humano flexível, com vestes escuras, coroa de espinhos e face tampada, que se comporta como uma espécie de boneco maleável.

FIGURA 40 - SÉRIE SUBURBIOS



FONTE: Sergio Zevallos para Fundação Bienal de São Paulo (2014)

Durante a performance para as câmeras que registraram a série *Subúrbios*, o personagem multi-facetado de Zevallos nos lembra a imagem de uma madona com seu filho. Uma espécie de *Pietá* que se nega a exercer uma postura contemplativa e de lamentação, tomando para si o controle da cena através de ações por vezes agressivas e que acentuam a vulnerabilidade do corpo que carrega. A manipulação frouxa e

carnavalesca do corpo imóvel causa certo incômodo já que este não esboça nenhuma reação aos movimentos empregados pelo artista.

A maleabilidade dessa figura assume, sob as ações do personagem de Zevallos, posições corporais que remetem diretamente a Jesus Cristo com seus braços abertos na cruz ou sendo carregado sem vida. A posição dos braços abertos, quando escolhida, se sustenta por um curto período de tempo, para em seguida se desmanchar com as mudanças bruscas de decisão, os movimentos do corpo do artista e a impossibilidade do “boneco” de carregar seu próprio peso.

A obra de Zevallos, apesar de ser frequentemente apresentada enquanto imagem fotográfica, possui um forte elemento performático. Os quadros delimitados pela câmera expandem-se no seu entorno por conta da gestualidade teatral do artista, a produção e o cenário. A imagem continua em nossa imaginação, na composição que fazemos de toda a cena e projetamos nas ações do instantâneo da fotografia. O grande número de imagens estáticas que compõem as séries, quando expostas simultaneamente, contribuem pra a leitura de uma sequência que poderia ser arranjada no formato de um *flip book*. Mesmo na Bienal de São Paulo, com seus trabalhos expostos em número reduzido, as imagens enfatizam a ideia de uma sequência que nos conduz por uma narrativa trágica, perturbadora e envolta em humor negro.

#### 4.2.3 Las Yeguas del Apocalipsis

*A la bendita suerte. A la peligrosa pasión. A tantos. (Pedro Lemebel)*

Sentados em uma madrugada escura às 3 horas da manhã, conversando sobre a repressão política no Chile e a maneira como o HIV- AIDS estava sendo encarado pela sociedade, as jovens amigas Pedro Lemebel e Francisco Casas decidiram oficializar o início de sua parceria artística. O nome escolhido: *Las Yeguas del Apocalipsis*! Se o HIV-AIDS era um dos sinais da chegada do Apocalipse, como dizem os cristãos, então a dupla se transformaria nas éguas do fim do mundo.

Lemebel e Casas reuniram-se durante a ditadura militar de Augusto Pinochet. Eram jovens pobres que integravam a resistência política da época e se identificavam com ideias comunistas. A dupla realizou performances durante todo o regime autoritário

sempre em espaços pouco convencionais e de grande peso simbólico no contexto daquela conjuntura sociocultural. Seus atos eram viscerais, como um grito de vida em uma nação que deseja vê-las mortas.

Os corpos marica dessas artistas e suas performatividades transviadas invadiam encontros, atuavam, causavam espanto e desprezo. Uma das primeiras aparições do coletivo foi em 1988 na ocasião da refundação da Universidade do Chile. Lemebel e Casas entraram nuas na universidade, montadas em uma égua com o objetivo de “[...] reivindicar o ingresso na universidade de minorias (sexuais, étnicas, de classe) que permaneceram excluídas da comunidade universitária, evidenciando a condição colonial do saber”<sup>92</sup> (VIDEL et al, 2013, p.209, tradução livre).

No ano seguinte, Lemebel e Casas realizaram a performance *La Conquista de América* (Cf. Capítulo 3) na Comissão de Direitos Humanos do Chile. No topo de um mapa da América Latina coberto de cacos de vidro, que em algum momento formaram garrafas de Coca-Cola, os artistas dançaram *Cueca* com os pés descalços. (CARVAJAL; NOGUEIRA, 2013, p.107). A medida em que Casas e Lemebel bailavam, as feridas abertas em seus pés liberavam uma vasta quantidade de sangue que conectava os artistas na troca de seus fluídos corporais ao passo que o mapa do continente absorvia parte dessa secreção, integrando-a a sua forma desenhada no chão.

---

<sup>92</sup> “[...] reclamar el ingreso a ella (universidade) de minorias (sexuales, étnicas, de clase) que permanecen excluídas de la comunidad universitaria, evidenciando la condición colonial del saber”

FIGURA 41 - LAS YEGUAS DEL APOCALIPSIS CHEGAM À UNIVERSIDADE DO CHILE



FONTE: Las Yeguas Del Apocalipsis.

As ações da dupla tinham uma forte base política e eram realizadas via performance. Grande parte dessas ações e trabalhos foram registrados de maneira dispersa e durante anos não integraram um arquivo único. Apenas no ano de 2015, via edital de cultura do governo chileno, o site do coletivo foi financiado, e os documentos das suas atividades compilados e articulados, englobando fotografias, matérias jornalísticas e referências bibliográficas.

Para compreendermos a obra de *Las Yeguas del Apocalipsis* é preciso considerar o fato de suas performances estarem no campo da experimentação e relacionadas à resistência política. Neste sentido arte e política não se separavam, não podiam ser pensados enquanto ... “e”... Arte-política talvez fosse o termo mais apropriado, mas sempre como sinônimo de performance, assim como nos propõem Paul Preciado ao refletir sobre a arte da performance enquanto questionadora das relações de gênero, das identidades e das sexualidades:



Para além da resignificação ou da resistência à normalização, as políticas performativas vão se converter em um campo de experimentação, no lugar de produção de novas subjetividades e portanto, em uma verdadeira alternativa às normas tradicionais de se fazer política<sup>93</sup>(PRECIADO, 2004 tradução livre).

Para Preciado, assim como para pesquisadoras como Amelia Jones e Sally Banes, a história da performance vai de encontro com as lutas feministas e de contestação das políticas da sexualidade. De fato, não é apenas cronologicamente que esses acontecimentos coincidem, muitos dos espaços de discussão política durante as décadas de 1970 e 1980 também foram lugares de reflexão sobre os limites dos corpos e das artes. Talvez possamos afirmar que este foi um período de diluição entre campos de reflexão e nesse sentido, ativistas e artistas atuaram lado a lado fosse por conta da ampliação dos movimentos sociais, ou por meio do ativismo de resistência aos regimes ditatoriais. Retomando as palavras de Preciado, destaco a relação entre a performance e o espaço político:

As práticas artísticas e políticas performativas não encontram seu lugar próprio no corpo individual, mas são sempre uma transformação dos limites entre o espaço privado e o espaço público. A performance sempre é a criação de um espaço político<sup>94</sup>. (PRECIADO, 2004 tradução livre)

No projeto *Dios es Marica* o coletivo *Las Yeguas del Apocalipsis* participou com 2 trabalhos: O vídeo *Casa particular* (1990) com duração de 9min30seg e dirigido por Gloria Camiruaga (1941-2006) e a Fotografia *Las dos Fridas* (1989-2014; 120x135cm) executada por Pedro Marienello. *Casa Particular* foi apresentado na Bienal de São Paulo em um pequena tela que demandava a aproximação do espectador, deixando pouca margem para diálogo com os demais presentes e proporcionando uma relação física direta com o vídeo. O vídeo realizado em parceria com Camiruaga, revela o cotidiano de uma casa de prostituição de travestis na Rua San Camilo, em Santiago, Chile.

---

<sup>93</sup> Más allá de la resignificación o de la resistencia a la normalización, las políticas performativas van a convertirse en un campo de experimentación, en el lugar de producción de nuevas subjetividades y por lo tanto, en una verdadera alternativa a las normas tradicionales de hacer política.

<sup>94</sup> Las prácticas artísticas y políticas performativas no encuentran su lugar propio en el cuerpo individual, sino que son siempre una transformación de los límites entre el espacio privado y el espacio público. La performance es siempre y todo caso creación de un espacio político.

A partir de uma série de visitas ao local, foram registrados em vídeo hábitos cotidianos dessas trabalhadoras do sexo, sobretudo no que tange os preparativos para se iniciar um novo dia de trabalho: como elas se arrumavam, a escolha de adereços, entre outros. No vídeo, truques corporais como o *candado chino*, que consiste na manipulação do pênis, puxando-o junto com os testículos para trás e com isso construindo uma forma de vagina, são revelados em sua integralidade ao público. Conforme nos explica a própria Lemebel o *candado chino* é: “Uma cirurgia artesanal que a primeira vista convence, passando pela timidez feminina dos músculos apertados”<sup>95</sup> (LEMEBEL, 2000, p.35).

FIGURA 42 - GRAVAÇÃO DO VÍDEO CASA PARTICULAR. AS TRAVESTIS SENTADAS À MESA



FONTE: Gloria Camiruaga/Leonora Calderón

Após as cenas que acompanham a intimidade das travestis, o vídeo continua com a performance *A última ceia*, na qual *Las Yeguas del Apocalipsis* organizam um evento cuja a composição à mesa faz uma referência direta ao quadro homônimo, pintado pelo renascentista Leonardo da Vinci (1452-1519). A obra de da Vinci retrata a passagem bíblica da última ceia, momento em que Jesus Cristo está rodeado por seus apóstolos na mesa de jantar, e que antecede a sua morte.

<sup>95</sup> Una cirugía artesanal que a simple vista convence, que pasa por la timidez femenina de los muslos apretados.

Na performance das *Yeguas*, a figura de Jesus Cristo é representada pela gerente do prostíbulo, a travesti *La Doctora*, responsável por repartir o pão e o vinho entre todas as pessoas presentes. Outras travestis da comunidade local como *La Madonna*, a quem Lemebel dedica um capítulo de seu livro *Loco Afan* também estão presentes. Em uma das passagens do livro ela relembra o dia que La Madonna colocou silicone nos seios: “Quando colocou silicone passou a exhibir o decote. Os cliente ficavam loucos quando ela colocava os seios na janela do carro. Parecia que estavam vendo a verdadeira Madonna dizendo: *Mister Lovmi plis*”<sup>96</sup> (LEMEBEL, 2008, p.32, tradução livre).

Retomando a história de *La Doctora*, a qual foi uma figura lendária da cena LGBTT chilena, gostaria de falar sobre a origem do seu nome, que lhe foi dado na própria Rua San Camilo na ocasião de ser fichada pela polícia – assim como eram todas as travestis que ali se prostituíam, sob o pretexto de estarem cometendo crimes e ofensas das mais variadas. Ela explica:

Me ficharam como a Doutora Coração, meu coração. As bichas me chamavam assim porque eu sempre solucionava seus problemas amorosos com seus maridos e porque, naquele tempo, havia uma revista de moda onde uma Doutora Coração dava conselhos às suas leitoras<sup>97</sup> (ROBLES, 2008, p.130, tradução livre).

Ao final da performance do jantar inicia-se uma festa, um baile onde La Madonna, La Doctora e todos os corpos travestidos e maricas bailam, cantam e bebem vinho. Naquele momento Francisco Casas canta uma versão do tango de Libertad Lamarque:

Malena canta el tango como ninguna  
Y en cada verso pone su corazón,  
A yuyo del suburbio su voz perfuma  
Malena tiene pena de bandoneón.  
Tal vez, allá en la infancia, su voz de alondra  
Tomó ese tono oscuro de callejón...

---

<sup>96</sup> Cuando se puso la silicona le dio por los escotes. Los clientes se volvían locos cuando ella les ponía las tetas en la ventana del auto. Y parece que veían a la verdadera Madonna diciendo: *Mister Lovmi plis*. (LEMEBEL, 2008, p.32).

<sup>97</sup> A mí me ficharon como la Doctora Corazón, corazón. Los maricas me decían así porque yo siempre les arreglaba los problemas amorosos con sus maridos y porque, en ese tiempo, había una revista de moda donde una doctora Corazón entregaba consejos a sus lectoras. (ROBLES, 2008, p.130)

O acaso aquel romance, que solo nombra  
 Cuando se pone triste con el alcohol.  
 Malena canta el tango con voz de sombra,  
 Malena tiene pena de bandoneón.

Tu canción  
 Tiene el frío del último encuentro.  
 Tu canción  
 Se hace amarga en la sal del recuerdo.  
 Yo no sé  
 Si tu voz es la flor de una pena.  
 Solo sé  
 Que al rumor de tus tangos, Malena,  
 Te siento más buena,  
 Más buena que yo.

Tus ojos son oscuros como el olvido  
 Tus labios, apretados como el rencor,  
 Tus manos, dos palomas que sienten frío  
 Tus venas tienen sangre de bandoneón.  
 Tus tangos son criaturas abandonadas  
 Que cruzan sobre el barro del callejón,  
 Cuando todas las puertas están cerradas  
 Y ladran los fantasmas de la canción.  
 Malena canta el tango con voz quebrada  
 Malena tiene pena de bandoneón.

Antes de ser exibido na 31ª Bienal de São Paulo, o vídeo *Casa Particular* sofreu diversas censuras e foi rotulado como pornográfico pelo Conselho de Classificação Cinematográfico Chileno ainda na década de 1980. De maneira surpreendente, quando o vídeo participou da mostra *Museo Abierto* no *Museo Nacional de Bellas Artes* (MNBA), a primeira grande exposição coletiva a ser realizada após o fim da ditadura, atos de censura também se manifestaram, conforme explica a cineasta Camiruaga:

Logo no *Museu Aberto* que deveria ser um sopro de abertura cultural, o vídeo foi novamente censurado porque um grupo de escoteiros protestou por conta da sua exibição. De todas as maneiras, Nemesio Antúnez (diretor do museu) não foi responsável por essa censura, mas realmente se viu pressionado a retirá-lo da mostra, mesmo contra seu desejo<sup>98</sup> (ROBLES, 2008, p.131).

Lemebel fez uma rica descrição do episódio da censura, na qual colocou La Madonna como personagem central já que a cena que “atentou contra a moral”, foi por

---

<sup>98</sup> Luego, en el Museo Abierto, que se suponía sería un soplo de apertura cultural, el vídeo nuevamente fue censurado, porque un grupo de boys scout protesto por su exhibición. De todos modos, Nemesio Antúnez (director del Museo) no fue el responsable de esa censura, más bien se vio presionado a retirarlo de la muestra en contra sus deseos

ela protagonizada. Trata-se de uma passagem na qual ela está tomando banho e sensualizando para a câmera. Segundo Lemebel, Madonna foi escolhida a dedo pela cineasta para protagonizar a cena em questão. A câmera de Camiruaga percorre o corpo de La Madonna, suas curvas, sua pele e quando foca no seu órgão sexual em forma de *candado chino* a forma de vagina é enquadrada. Com isso sua nudez é “naturalizada”, já que o corpo feminino nu, sobretudo para o deleite do espectador, é algo já visto, previsível e não coloca em xeque as relações de gênero vigentes. Entretanto, o *candado chino*, como bem apontou Lemebel, é frágil.

Retomando a exibição do filme na exposição *Museo Abierto*, a censura foi provocada pela indignação de um grupo de escoteiros, acompanhados de um instrutor que, sentado com os garotos na sala de projeções, não podia esperar ver uma Madonna em pele e osso:

Todos estavam em silêncio, tensionados em silêncio, observando fixamente a imagem, recorrendo aquela selva escura, aquela dobra falsa, aquela abertura estreita da Madonna contendo o alento, posicionando a próstata entre as nádegas, simulando uma vénus pudorosa para as Belas Artes, para a câmera intrusa que remexe suas partes íntimas. Então, o elástico se solta e um falo teimoso desdobra-se na tela. Quase bate no nariz do chefe da brigada de escoteiros. Em um primeiro momento tudo é riso e aplausos dos meninos, mas em seguida vem a surpresa quando o transbordamento genital da Madonna se converte em um grito morse que escandaliza a sala<sup>99</sup>. (LEMEBEL, 1996)

A segunda obra do coletivo presente na Bienal, a imagem *Las dos Fridas*, fotografada por Pedro Marinello, foi realizada durante uma sessão fotográfica em estúdio e apesar de ensaiada para aquela ocasião, faz parte de relações amplamente exploradas pela dupla. Na imagem vemos Lemebel (à esquerda) e Casas (à direita), sentadas lado a lado, em posição ereta, com cabelos longos presos acima da cabeça formando um coque voluptuoso. Abaixo da cintura, saias longas cobrem suas pernas até os pés, que ficam escondidos pela longa camada de tecido. Seus rostos carregam sobrancelhas pesadas e grossas. O olhar altivo transmite força e confiança, ainda que

---

<sup>99</sup> Todos en silencio, apretados de silencio, pegados a la imagen recorriendo esa selva oscura, ese pliegue falso, esa hendidura de la Madonna conteniendo el aliento, sujetándose la próstata entre las nalgas, simulando una venus pudorosa para las bellas artes, para la cámara que hurga intrusa sus partes pudendas. Entonces, el elástico se suelta y un falo porfiado desborda la pantalla. Casi le pega en la nariz al jefe de brigada. Y en un momento todo es risa y aplausos de los péndex, todo es sorpresa cuando el desborde genital, de la Madonna se convierte en un grito morse que escandalea la sala.

Casas segure uma tesoura cirúrgica e tenha parte da roupa manchada de sangue. Na mão de Lemebel um pequeno objeto arredondado, uma espécie de camafeu cuja imagem não pode ser identificada.

FIGURA 43 - LAS YEGUAS DEL APOCALIPSIS. LAS DOS FRIDAS



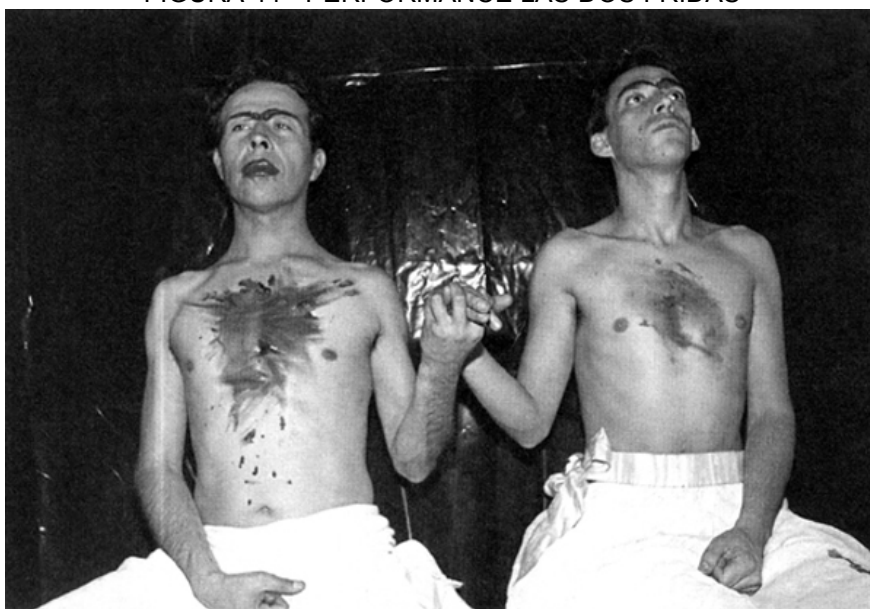
FONTE: Pedro Marinello (1989-2014)

As duas estão com os peitos desnudos nos quais se vê corações humanos pintados com tinta. Do coração, veias as conectam, compartilhando os fluxos de sangue que saem de seus corpos. Assim como em *La Conquista de America*, o sangue surge como elemento de união entre as artistas. A conexão se completa pelas mãos dadas e pelas pernas que se tocam levemente na altura dos joelhos. A imagem descrita ecoa em nossa memória já que é uma referência direta ao quadro homônimo de Frida Kahlo. *Las Yeguas* revivem a mesma composição que a artista fez em seu duplo autorretrato.

A imagem de Lemebel e Casas enquanto Fridas foi criada originalmente pela dupla durante uma performance realizada durante a primeira e única individual das artistas na Galeria Bucci (Santiago) na ocasião de uma exposição que também se chamava *Las dos Fridas*. As artistas estavam vestidas de maneira similar à imagem

exposta em São Paulo: peito desnudo, saia longa, marcas de tinta e maquiagem pelo corpo. De mãos dadas e sentadas em frente a uma cortina de plástico pendurada ao fundo de uma das salas da galeria, o quadro de Frida Kahlo era projetado em seus corpos. A imagem fotográfica realizada por Marinello, exposta na Bienal de São Paulo, foi distribuída para o público no formato de cartão postal durante a exposição.

FIGURA 44 - PERFORMANCE LAS DOS FRIDAS



FONTE: Las Yeguas del Apocalipsis

Durante os anos pós-ditadura e de maior ação do Coletivo, Pedro Lemebel se consolidou como importante escritora, de maneira a fortalecer o interesse do público pelo seu trabalho artístico e performático. O processo de internacionalização de sua obra começou na década de 1970 sendo que em 1977 seu livro *Loco Afan: Crônicas de sidario* foi publicado na Espanha, e no mesmo ano a artista participou da feira de livros de Guadalajara. Décadas depois, em 1999, Lemebel ganhou uma bolsa Guggenheim e na década seguinte diversos de seus livros foram adaptados para o teatro. Toda essa caminhada contribuiu para a retomada das produções das *Yeguas del Apocalipsis*. Lemebel faleu em 2015 vítima de um câncer de laringe, já Francisco Casas segue atuando como artista visual, realizando performances e publicando livros. Na atualidade

vive em Lima, no bairro Barranco, local que visitou durante uma das recentes exposições das *Yeguas del Apocalipsis*. Casas se encantou com o local e ali se exilou.

Em 2015, a fotografia *Las dos Fridas* foi adquirida por dois importantes museus internacionais: o Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) e o Museo Reina Sofía de Madrid. Ao noticiar que a obra das artistas estava sendo adquirida e reconhecida em outros lugares, o jornal chileno *El Mostrador* destacou o interesse do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), o mesmo que havia censurado o vídeo *Casa Particular*, em adquirir uma cópia de *Las dos Fridas* em meio aquele momento de intenso reconhecimento:

De maneira surpreendente surgiu outro interessado: o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) de Santiago. Sim, o mesmo que em 1990 censurou outra obra de Lemebel. Uma pequena revanche que um quarto de século depois o escritor realiza de maneira post mórtem, com uma fotografia que no ano anterior esteve na prestigiada Bienal de São Paulo<sup>100</sup> (FAJARDO, 2015, tradução livre).

À galope *Las Yeguas del Apocalipsis* seguem presentes.

#### 4.3 AS RESISTÊNCIAS QUE CONSTITUEM AS REDES DO SUL

Os trabalhos aqui apresentados e analisados nos permitem pensar a formação de redes artísticas e a produção criativa enquanto atos de resistência. Todos esses artistas, que estiveram juntos no espaço da 31ª Bienal de São Paulo, assumem em seus processos criativos a possibilidade de questionar os limites e as possibilidades de seus corpos, pensados enquanto existências contingentes, efêmeras, resistentes e contraditórias. São corpos que desejam e existem em suas sexualidades, além de se posicionarem como escudos vivos contra autoritarismos políticos, militares e heteronormativos.

Estar no mundo é luta constante pelo direito de existir, é a contradição de ser, vivenciando as restrições que nos recaem pelas tentativas de colonização manifestadas

---

<sup>100</sup> De forma sorprendente además ha surgido otro interesado: el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Santiago. Sí, el mismo que en 1990 censuró otra obra de Lemebel. Una pequeña revancha que un cuarto de siglo después, de forma post mórtem, se cobra el escritor con una fotografía que el año pasado además estuvo en la prestigiosa Bienal de São Paulo. (FAJARDO, 2015).



na religião, no militarismo, na violência ditatorial, econômica e institucional. As ferramentas de silenciamento podem ser as mais diversas, mas o corpo está presente, movimenta-se, realiza imagem, performance e forma.

Algumas das conexões entre os artistas apresentados vão além de suas presenças no evento de São Paulo. Primeiramente, eles se conectam na contemporaneidade por meio dos espaços institucionais que vêm ocupando. Não coincidentemente, seus trabalhos vêm sendo problematizados e vistos quase que simultaneamente. Com exceção do mexicano Nahum Zenil, cujo reconhecimento nacional e internacional possui lastro mais longo, as monografias, análises e convites para participação em grandes eventos relacionados aos coletivos e artistas aqui mencionados, vem ocorrendo sistematicamente nos últimos dez anos.

O interessante é que, se a crítica e as curadorias agora se dobram sobre suas produções, uma análise mais cuidadosa revela uma rede de conhecimentos desde o sul pela qual diversos artistas transitam, trocam informações e produzem conhecimento. A reunião de suas obras durante a Bienal de São Paulo nos traz a possibilidade de pensarmos em uma genealogia latino-americana, em uma rede de artistas conectados por ideias, afetividades e questões próprias desde essa localização geográfica, mas sobretudo subjetiva. É no grupo de artistas apresentados neste capítulo que encontrei a maior gama de conexões que antecedem o evento de 2014.

Tanto o grupo *Mujeres Creando* quanto o artista Nahum B. Zenil já haviam participado de edições da Bienal de São Paulo. MC participou do evento em 2006, na 27ª Bienal de curadoria de Lisette Lagnado. Nahum participou da 17ª edição em 1983, com curadoria geral de Walter Zanini. No caso do MC, a participação na 27ª edição da Bienal foi o primeiro grande evento internacional do grupo. Ao retornar na 31ª edição o grupo já estava com uma carreira artística mais consolidada, com eventos em diversos países do mundo realizados. Com isso, sua primeira participação na Bienal de São Paulo pode ser considerada um marco simbólico.

Redes de amizade e afetividade também podem ser traçadas a partir desses artistas. Pedro Lemebel do *Las Yeguas del Apocalipsis* e María Galindo do *Mujeres Creando* se conheciam e chegaram a realizar uma ação conjunta de pichação na

Bolívia em 2012. Na imagem que abre este capítulo vemos os dois abraçados para a foto e a frase de Lemebel pintada no muro seguindo o grafismo que é peculiar ao MC.

Outro ponto que gostaria de destacar é a questão da relação específica que esses artistas mantêm com a história. *Las Yeguas* e Zenil fazem referência direta a diversas passagens da história da arte ocidental como a imagem da última ceia, e levam para seus contextos socioculturais a passagem bíblica tradicionalmente transformada em imagem por diversos artistas europeus. É interessante a maneira como eles indicam reconhecer esses momentos da história da arte ocidental, mas os transformam e reinventam, e com isso hibridizam essa narrativa. Podemos pensar as referências à Frida Kahlo nesse mesmo sentido. Frida é a artista a ser admirada, lembrada e homenageada. Com isso, quando existe uma ação de deferência à tradição da história da arte, a artista central é Kahlo.

Como não poderia deixar de ser pontuado, já que estamos falando de um projeto chamado *Dios es marica*, a religião permeia todos os trabalhos aqui analisados. A religião não é algo dado, mas sim uma visão de mundo a ser desconstruída e pensada de maneira sincrética nos encontros gerados pelas ações de colonização. As santidades evocadas pelos artistas surgiram nas Américas, foram criadas a partir da vontade de colonizar, mas também da necessidade de dialogar e criar sentido a partir desse choque. Choque este que ocorreu por caminhos que envolvem o uso da força, o controle dos corpos e das subjetividades. Assim, para existirmos só há a possibilidade de repensarmos a autoridade suprema, e Deus há de ser marica.

As ações dos artistas aqui mencionados também nos trazem questões sobre a relação da arte e não-arte, ou sobre a maneira como esses artistas apresentam-se no que tange suas autoidentificações desde este ponto de vista. A partir do fato de diversos de seus trabalhos terem sido realizados no contexto de manifestações sócio-culturais relacionadas aos universos feministas e LGBTT, e com isso transitarem pelos ativismos de seus tempos, encontramos experimentalismos, tensões culturais e políticas associadas aos colonialismos e sobretudo, novas propostas de subjetivação em sociedades supostamente democráticas, mas com longos históricos de repressão.

A relação entre arte e ativismo na América Latina deve ser pensada em sua complexidade que desafia as definições hegemônicas de arte de seus tempos,

questionando os modos de fazer, os espaços que os circundam, as ferramentas utilizadas e os sistemas políticos. Nesse sentido, esses trabalhos distanciam-se completamente da ideia de uma arte pura e desconectada da sociedade, já que as manifestações visuais colocam-se como presença constante na vida e na organização social.

O corpo humano surge como um dos últimos espaços a ser rompido, descolonizado e ativado em sua forma, por isso sua presença constante e insistente. Em momentos em que as armas e estratégias reconhecidamente democráticas, como a liberdade de expressão e o direito de se decidir sobre o próprio corpo sofrem restrições, as ruas e o submundo representam campos de batalha e os corpos feministas e transviados as armas.

Esse processo fica claro sobretudo na trajetória do grupo *Mujeres Creando* e do coletivo *Las Yeguas del Apocalipsis*. Ambos surgiram no contexto das lutas e manifestações sociais e aos poucos suas propostas e questionamentos geraram interesse às instituições do mundo da arte sendo apresentadas em eventos dos circuitos artísticos em um contexto global mais aberto para as discussões de gênero e sexualidade.

## 5 POÉTICAS DESCOLONIAIS E DO DESEJO DE TRANSITAR

Desejar e transitar, almejar o constante movimento que permite a experimentação, os encontros, os devires de gênero e de sexualidade. Nos trânsitos os corpos são mais porosos, abertos para serem possuídos pelas forças, os espíritos e o tempo. O corpo não possui invólucro, não está fechado, pois a pele transpira e os poros absorvem o mundo dissolvendo as fronteiras entre o “eu” e o meio. Transitar é viver zonas temporárias e fluídas nas quais o passado, o presente, e o futuro não seguem um ordenamento linear.

Virginia de Medeiros e Giuseppe Campuzano construíram os trabalhos sobre os quais iremos conversar, durante processos reflexivos intensos. No trabalho de Medeiros o trânsito se inicia com o processo de construção poética da própria artista que se depara com suas personagens a partir de um encontro não programado na cidade de Salvador. Os encontros, desencontros e descobertas que culminam na videoinstalação *Sergio e Simone*, revelam a possibilidade de uma existência fluida na qual as escolhas, estratégias e a materialidade do corpo dos sujeitos estão inter-relacionadas. Nessas relações, a identidade de gênero e a sexualidade caminham lado a lado com a religiosidade, com a cidade, o tempo e o espaço das personagens e da construção do projeto artístico.

No trabalho de Giuseppe Campuzano transitar é mover-se na história, desenterra-la, escrever uma nova linha da vida, mover essas narrativas pelo mundo a medida em que o próprio corpo é desconstruído. Campuzano criou um museu mambembe no qual nem forma, nem conteúdo são fixos. Estes evocam uma multiplicidade de narrativas formadas por objetos que foram incorporados a medida em que o próprio artista se deparou com as histórias. Contra as narrativas enlatadas e contadas pelas autoridades, o artista pleiteia que a escrita de uma história só é possível por meio da experiência de si e da análise das entrelinhas dos discursos oficiais.

O trânsito é um processo de descolonização cuja ideia é não estar e ser na unidade, não se fixar nas definições, e negociar uma existência que rompe, ao passo que dialoga, com os limites. Descolonizar reivindicando formas de ser que não foram

necessariamente escritas, mas certamente passadas de geração em geração, e vividas na experiência que se materializa nos corpos e suas performatividades.

A aproximação das obras de Medeiros e Campuzano que realizo junto ao leitor é mais um movimento de conexão e estabelecimento de diálogo iniciado no espaço da 31ª Bienal de São Paulo a partir das escolhas curatoriais realizadas e os projetos que habitaram aquele espaço. Me coloco na condição de público e pesquisadora para mais uma vez conectar esses projetos a partir da reflexão, agora proporcionada pelo distanciamento daquele evento e possibilidade de rememoração da experiência. Pela escrita desse texto e o exercício da palavra, entramos em mais um momento de trânsito.

## 5.1 VIRGINIA DE MEDEIROS, SERGIO, SIMONE

Diversas salas foram construídas e posicionadas lado a lado no pavilhão da 31ª Bienal de São Paulo e revelavam seus conteúdos surpresa a medida que os espectadores se aproximavam. Após caminhar por horas pelos andares do pavilhão decidi, com o guia do evento em mãos, eleger alguns trabalhos para visitar, ciente de que o tempo daquela primeira visita ao evento não seria suficiente para cobrir as centenas de trabalhos presentes. O nome de Virginia de Medeiros rapidamente se destacou, pois a algum tempo vinha acompanhando sua produção visual e assim, me dirigi para o local onde estava sendo exibida a vídeo instalação *Sergio e Simone*.

Chego até a porta da sala, as luzes do local estavam apagadas e logo na entrada foi possível ver 3 projeções na parede frontal oposta à porta de entrada. Em cada uma das telas que se formou pela projeção tríptica, uma imagem diferente. Paro por alguns minutos, ainda perto da porta, tentando compreender melhor as imagens que passavam na minha frente. Logo percebo necessitar de mais tempo, me aproximar, me deixar levar pela história. Sento sozinha de frente para o trabalho e após alguns breves minutos situei o local da gravação das imagens como sendo a cidade de Salvador, Bahia. Algumas das primeiras imagens que visualizei traziam pontos turísticos amplamente conhecidos como o Elevador Lacerda, outras evocavam questões religiosas, com uma personagem masculina segurando uma bíblia,

conversando com as pessoas na rua e falando sobre salvação, parecia ser um pastor ou um missionário religioso.

Essa imagem tornava-se ainda mais interessante e complexa quando em seguida, na tela ao lado, uma mulher negra apareceu banhando-se em uma fonte enquanto realizava movimentos sensuais e sorria para a câmera. O olhar que direcionava para a lente era penetrante, sedutor, e sua linguagem corporal perpassava por uma certa teatralidade, ao mesmo tempo em que levava a entender que ela tinha intimidade com a cinegrafista. Seu corpo semi-submerso, coberto por um vestido curto, realizava movimentos circulares enquanto suas mãos frequentemente tocavam os cabelos longos e seus braços movimentavam-se em gestos ondulantes. Aos poucos as histórias começavam a fazer sentido em suas narrativas e era possível perceber que Sergio e Simone, aquele que pregava nas ruas e aquela que sensualizava na fonte, tinham feições similares, pois eram identidades e subjetividades de uma mesma pessoa.

FIGURA 45 - SERGIO E SIMONE



FONTE: Divulgação Virginia de Medeiros (2014).

A vídeoinstalação *Sergio e Simone*, apresentada por Medeiros na Bienal de São Paulo, foi realizada entre 2007 e 2014 em meio a encontros e desencontros entre a artista e as personagens da obra. O projeto teve origem quando a artista desenvolveu

interesse em relação ao universo das travestis femininas<sup>101</sup> de Salvador. Naquela época ela estava desenvolvendo o projeto *Estúdio Butterfly* (apresentado na 27ª Bienal de São Paulo e citado no quarto capítulo), durante o qual fotografou uma série de travestis femininas que passavam por seu estúdio fotográfico, contavam suas histórias pessoais, deixavam cópias de fotografias de seus álbuns pessoais e em troca, Medeiros realizava um book fotográfico de cada uma das participantes.

Antes de prosseguirmos gostaria de apresentar a artista.

FIGURA 46 - ÁLBUM DE FOTOGRAFIA DE VIRGINIA DE MEDEIROS



FONTE: Divulgação Virginia de Medeiros

Virgínia de Medeiros (1973) é uma artista baiana que vive e trabalha em São Paulo. Sua obra começou a se destacar em 2006 quando *Estúdio Butterfly* foi selecionado pelo edital Rumos - Itaú Cultural e para a 27ª edição da Bienal de São Paulo que ocorreu naquele mesmo ano. Durante os anos que se seguiram foi possível observar a expansão e consolidação da sua carreira artística e nos últimos tempos a artista vem sendo selecionada para residências, prêmios, exposições e suas obras adquiridas por coleções de arte. Quando em 2014 os curadores da 31ª Bienal de São

<sup>101</sup> Utilizo a expressão travesti feminina seguindo os aprendizados da vivência de campo de Jorge Leite Jr quando realizou sua pesquisa de doutorado (2008): “Nossos corpos também mudam: sexo, gênero e a invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico.

Paulo anunciaram que aquela seria a edição da transgressão e da transexualidade, a artista parecia ser uma das prováveis participantes do projeto, já que sua poética perpassa por esses referenciais. Assim, em menos de uma década, Virgínia de Medeiros participava da sua segunda Bienal de São Paulo com a obra *Sergio e Simone*. De maneira curiosa, ambos os projetos apresentados nas edições das bienais se entrecruzam em seus processos de criação, relacionam-se com a identidade travesti e nos colocam questões sobre tempo e narrativa.

Ao falar do processo de criação de *Estúdio Butterfly*, durante entrevista realizada em vídeo<sup>102</sup>, a artista explica sua abordagem e preocupações, destacando o fato de não procurar verdades, mas sim processos que ela chama de “fabulação”:

Trabalho com um dos temas acho que mais complicados de lidar porque há sempre o risco de eu cair num exotismo, de cair num clichê. Então esse é o meu maior desafio. Mas como estou sempre trabalhando com essa ideia de fabulação, com a ideia de estar menos preocupada com o fato, menos preocupada com a verdade e mais interessada em criar outro lugar, isso me protege de alguma forma. [...] Eu estou menos interessada no testemunho e mais interessada na capacidade que essas pessoas têm de imaginar, de fabular, de reinventar a sua própria condição (MEDEIROS, 2014. Transcrição minha).

É comum que Virgínia de Medeiros se refira ao conceito de fabulação em suas entrevistas enquanto uma narrativa inventiva de si. A fabulação surge como uma relação estabelecida entre a artista e seus personagens, um processo dessas pessoas imaginarem a si mesmas, ao mesmo tempo em que estrutura o método criativo da própria artista.

É esse alimento meta-artístico que autoriza, fecunda e racionaliza [...] a prática específica e particular de um artista. Sem essa palavra que ele diz a si mesmo e nos diz, o artista não poderia produzir sua obra da maneira como a produz. Reconhecer essa fábula em sua especificidade não tem por consequência uma redução da obra, mas nos obriga a compreender que o artista é também habitado pelo quimérico, pelo fictício, pelo imaginário, pelo irreal, em resumo, pelo romanesco – e isto em sua obra, em seu dizer e em seu ser. (SOULAGES, 2010, p.39).

---

<sup>102</sup> Vídeo *estúdio Butterfly* e outras fábulas. Publicado pela galeria Nara Roesler em 17 de novembro de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=nN5IFMAFXKE>



Ao falar sobre seus trabalhos, Medeiros também destaca os encontros possibilitados pelos processos de criação e versa sobre como conheceu as pessoas que integram seus projetos, bem como as transformações que essas experiências lhe causaram enquanto sujeito e artista. As construções das narrativas de seus projetos incorporam e perpassam por esses mesmos encontros, e aqui voltamos para a ideia de fabulação.

As fabulações acontecem por meio do exercício da fala, do processo de contar os fatos, fantasia-los, falsifica-los pela memória e romancea-los. A memória se mistura à fantasia ao ponto de não sermos capazes de distinguir o ponto em que termina a “verdade” e começa a invenção. Durante a criação dessas fábulas, as supostas verdades são suspensas e novas narrativas são criadas pelos participantes e pela artista que, se alia à manipulação de diferentes técnicas de produção de imagem. O encontro é a possibilidade de transformação da realidade vivida, de articular possibilidades coletivas de estar no mundo. A “verdade” já não mais importa e a presença da câmera contribui para falsificar acontecimentos.

Os trabalhos de Virginia priorizam o uso de vídeos e fotografias como suporte e, como mencionado, articulam as imagens no limiar entre a ficção e a “realidade”, manipulação e documento. Ao observarmos alguns de seus últimos projetos: *Estúdio Butterfly* (2005/06), *Jardim das torturas* (2013)<sup>103</sup> e *Sergio e Simone* (2007-14), é possível perceber que gênero e sexualidade surgem como articuladores centrais dos processos de pensar e imaginar a si mesmo. Nesse processo as personagens desestabilizam toda tentativa de contenção dos corpos, já que as normas de gênero e sexualidade claramente não são capazes de reverberar as subjetividades presentes. Gênero aproxima-se do processo de criação enquanto ficção.

No bate-papo *Entreolhares - Conversas com a 31ª Bienal de São Paulo* (2014) o curador Benjamin Seroussi, conduz uma conversa na qual Virginia conta que o trabalho exposto na Bienal fala sobre uma personagem que havia conhecido anos antes, quando realizou *Estúdio Butterfly*. Naquela ocasião, Virginia de Medeiros estava em busca de pessoas para ajuda-la a abrir o campo, para introduzi-la no mundo das

---

<sup>103</sup> Jardim das Torturas é resultado do projeto que a artista por meio da bolsa Funarte de Estímulo à Produção em artes Visuais. A obra em vídeo versa sobre a experiência sadomasoquista vivida por Virginia durante sua vivência com o dominador Dom Jaime.

boates de prostituição travesti e conecta-la com possíveis participantes de seus projetos. Nesse processo conheceu Simone, uma travesti negra, que vivia nas redondezas da Ladeira da Montanha<sup>104</sup>. Simone dizia ser uma espécie de guardiã de uma fonte pública conhecida como Fonte da Misericórdia, que servia para as pessoas tomarem banho, água e também como santuário para praticantes do Candomblé. O encontro entre as duas mulheres culminou na decisão de Virginia em iniciar um novo projeto paralelo a *Estúdio Butterfly*. Assim, sua relação com Simone cresceu e ambas negociaram os termos dessa troca. Conforme destaca Virginia: “Fiquei duas semanas ajudando Simone a viabilizar a cirurgia de Mauricio, seu companheiro, que havia quebrado os pés. Este foi o acordo para iniciarmos as filmagens”<sup>105</sup> (MEDEIROS, 2009).

A relação ali estabelecida resultou no vídeo *A guardiã da fonte* que foi exibido enquanto projeção na própria fonte. Virginia presenteou Simone com uma cópia do material e tempos depois a procurou para que a mesma assinasse uma autorização de uso de imagem. Foi aí que Simone revelou à artista que após as filmagens de *A guardiã da fonte* havia sofrido uma overdose de crack, teve uma revelação religiosa e voltou para a casa dos pais decidida a reassumir seu nome de batismo e viver como Sergio. Medeiros continuou com as filmagens para a expansão do seu projeto, agora acompanhando o cotidiano de Sergio, que havia se tornado um fervoroso pregador cristão que caminhava pelas ruas conversando com as pessoas, vestindo terno, gravata e com a bíblia em mãos. Além disso, em uma situação inusitada de troca, Sergio disse que exibia o vídeo produzido por Virginia e Simone durante suas pregações nas igrejas, como testemunho de sua então vida pecaminosa. Simone não mais existia e sua transformação legitimava a vida religiosa neopentecostal de Sergio.

As relações entre Virginia, Sergio e Simone resultaram em um vídeo final no qual a artista trabalhou a partir da ideia de desejo travesti. Esse trabalho ganhou o prêmio do festival *Vídeo Brasil* e propiciou à artista uma residência artística em Nova Iorque, além de maior visibilidade profissional. Quando convidada a participar da 31ª

---

<sup>104</sup> A ladeira da Montanha é uma rua que liga a Cidade baixa à Cidade alta e que desde a década de 60 é um conhecido reduto de prostituição. Na atualidade o local encontra-se em grande decadência.

<sup>105</sup> Texto completo disponível em: <http://viriniademedeiros.com.br/obras/sergio-simone/> (último acesso em 27/10/15).

Bienal de São Paulo, a ideia era que Virginia de Medeiros apresentasse esse mesmo trabalho, mas ao conversar com a equipe curatorial, ela demonstrou a vontade de reabrir a obra e produzir uma nova versão. A equipe da Bienal aceitou a proposta e a artista retomou o contato com Sergio que, em mais uma reviravolta, disse que estava vivendo novamente como Simone e era Mãe de Santo em um terreiro de Candomblé.

Entre esse último contato e os preparativos da artistas para ir a Salvador e realizar as filmagens, Simone já havia retomado a identidade de Sergio e estava filiado à Igreja do Reteté, ou Igreja do Mistério<sup>106</sup>. Durante esse novo encontro entre Virginia e Sergio foi decidido que eles criariam a Igreja dos desejos do pastor e nela encenariam um culto. A artista ajudou na logística da produção, um espaço foi alugado e os preparativos iniciados: “[...] eu achei que ele iria comprar cortinas brancas, né, era uma Igreja. Ele comprou cortinas de paetê, o manto dele era de lamê dourado”<sup>107</sup>. Em parceria, Virginia e Sergio confabularam uma nova ordem religiosa na qual a corporalidade e identidade de Sergio conviviam com gestos reconhecidos em Simone. Foi durante a experiência, criação e documentação de todo esse processo que a vídeo-instalação para a 31ª Bienal de São Paulo foi criada.

### 5.1.1 Interseccionalidade, temporalidade queer e a suspensão das verdades

Por não se preocupar em estabelecer uma verdade sobre suas personagens, ou melhor, não priva-las do movimento constante de suas vidas, os projetos de Virginia de Medeiros evocam questões sobre as situações vividas pelos sujeitos na articulação entre as diferentes posições que ocupam socialmente.

É possível afirmar que a obra *Sergio e Simone* opera de maneira interseccional já que a “Interseccionalidade promove um entendimento dos seres humanos como moldado pelas interações de diferentes localidades sociais [...]”. Essas interações

---

<sup>106</sup> Ao pesquisar sobre a Igreja a qual Virginia de Medeiros fez referência em sua entrevista encontrei diversas informações que não me permitiram concluir exatamente a qual designação a artista mencionava.

<sup>107</sup> Texto completo disponível em: <<http://viriniademedeiros.com.br/obras/sergio-simone/>>. Acesso em: 27 out. 15.

ocorrem no contexto de sistemas conectados e estruturas de poder<sup>108</sup>” (HANKIVSKY, 2014, p.2, tradução livre). Uma abordagem interseccional contribui para uma análise para além da busca de uma identidade fixa, ao mesmo tempo em que problematiza as possibilidades de um rígido pertencimento a grupos identitários. Assim pergunto: De que maneira a interação entre diferentes posições sociais: raça, etnia, gênero, sexualidade e religiosidade, se relacionam na produção de imagens e discursos na obra *Sergio e Simone*?

Em primeiro lugar temos a ideia de encontro, presente no processo criativo de Virginia de Medeiros e destacado pela artista em suas falas. Esses encontros podem ser percebidos como uma construção narrativa preocupada em articular as intersecções de diversas posições de sujeito. Ou seja, podemos entender o encontro na obra de Medeiros não apenas como a situação na qual ela passa a estabelecer relações pessoais e de trabalho com suas personagens, mas também como a evocação e articulação dessas diferentes posições representadas pela artista.

A articulação interseccional realizada ganha mais um nível de análise quando a pensamos relacionada à ideia de fabulação. Se, de acordo com a descrição de Virginia de Medeiros, fabulação é um processo criativo que suspende verdades, quando em contato com as posições interseccionais das personagens das obras, proporciona uma dinâmica de movimento a essas posições sociais. Ou seja, a fabulação na obra de Virginia (re)inventa as narrativas de si e nesse processo permite com que os participantes recriem situações por meio do engajamento com a fotografia e o filme. Podemos afirmar que as personagens de Virginia são instáveis e em trânsito: não ocupam um espaço fixo, e desestabilizam uma série de normas sociais.

---

<sup>108</sup> Intersectionality promotes an understanding of human beings as shaped by the interaction of different social locations [...]. These interactions occur within a context of connected systems and structures of power. (HANKIVSKY, 2014, p.2)

FIGURA 47 - SERGIO. DA OBRA SERGIO E SIMONE



FONTE: Divulgação Virginia de Medeiros (2014)

As personagens de Sergio e Simone refazem suas narrativas constantemente por meio da interação social e da experiência (LAURETIS, 1994). A experiência artística que vivenciam junto à Virginia de Medeiros seria mais uma das muitas possibilidades de interação social, aqui mediada pela artista e na qual gênero e sexualidade são pensados como centrais para a construção e representação de si. Nesse processo a artista rompe com o triângulo criador, obra, receptor (SOULAGES, 2010) já que a reflexão não está apenas além da obra aberta, mas na própria obra, ou seja, no estar presente das personagens que refletem sobre e criam suas ações diante da câmera. A constante desestabilização em *Sergio e Simone* surge então como uma crise de gênero (BUTLER, 2008; 2014) que, na intersecção com a religiosidade, nos faz pensar sobre o lugar do gênero e da sexualidade nas religiões vivenciadas por Simone e Sergio.

No caso de Simone, ser travesti era em si uma condição perturbadora das normas de gênero. De acordo com Jorge Leite Jr (2008, p.123): “as normas de gênero são desestabilizadas por travestis e transexuais, pois estas pessoas, independente de

suas orientações e vivências afetivas e sexuais, possuem uma estética de gênero associada ao sexo ‘oposto’”. Já Sergio, respondendo a um chamado de deus, relaciona o retorno à vida com a necessidade de obedecer à bíblia, ordenar a correspondência entre sexo, gênero e sexualidade e assumir, portanto, a suposta estabilidade de um corpo cisgênero<sup>109</sup>. O interessante é que o ímpeto de fixar a norma mais uma vez falha, e Sergio volta a desorganizar a lógica cisgênera retomando a identidade de Simone para então decidir viver novamente como Sergio, mas dessa vez incorporando aspectos da corporalidade travesti inicialmente renegados.

Sergio e Simone entre idas e vidas só podem ser entendidos em sua completude quando pensados como subjetividades contingentes articuladas nas escolhas das religiosidades vividas. Na relação entre essas subjetividades, Simone só é viável no Candomblé, religião de matriz africana reconhecida por elementos performáticos do feminino e masculino e, cujos orixás, transitavam entre gêneros e desejos. Por outro lado, a subjetividade de Sergio é construída por meio da concepção de ser evangélico e consequentemente seguir os valores bíblicos. Nesse caso, qualquer ambiguidade e anormalidade associadas à travesti devem ser combatidas para que o ordenamento seja mantido e o corpo mantenha-se fechado e estabilizado. É na transformação dessas intersecções, nos movimentos conduzidos pelas experiências sócio-culturais durante as quais as personagens ocupam diferentes posições, que essas subjetividades se constroem.

A obra *Sergio e Simone*, realizada em vídeo e, portanto, trabalhando com uma edição específica das imagens e narrativas, emprega uma sequência de imagens que evoca uma temporalidade não linear. Na edição, Virginia de Medeiros cria uma temporalidade onde tanto a obra quanto Sergio e Simone habitam um tempo queer/transviado. Esses tempos são “modelos específicos de temporalidade que emergem no bojo do pós-modernismo uma vez que o sujeito deixa os limites da reprodução burguesa e da família, longevidade, risco/ segurança e herança<sup>110</sup>” (HALBERSTAM, 2005, p.1, tradução livre). Situar-se nessa temporalidade é assumir as

---

<sup>109</sup> Uma pessoa cisgênera é aquela cujo órgão sexual biológico corresponde à identidade de gênero.

<sup>110</sup> Specific models of temporality that emerge within postmodernism once one leaves the temporal frames of bourgeois reproduction and family, longevity, risk/safety, and inheritance (HALBERSTAM, 2005, p.1).

possibilidades de movimento e mudança, é interromper a linearidade das narrativas e da materialidade dos corpos, é transitar em uma corporalidade transviada. A corporalidade em Sergio e Simone é fluida e nunca se faz em sua estabilidade. Essa constante continuidade poderia ser pensada como uma espécie de fracasso: “Fracasso é algo que queers fazem e sempre fizeram excepcionalmente bem; para queers fracasso pode ser um estilo, citando Quentin Crisp, ou um modo de vida para citar Foucault”<sup>111</sup> (HALBERSTAM, 2011, p.3).

FIGURA 48 - SIMONE. DA OBRA SERGIO E SIMONE



FONTE: Divulgação Virginia de Medeiros (2014)

A falha, diferentemente do pensamento linear e burocratizado, está ligada às possibilidades, ao movimento e ao trânsito. Falhar é poder, fluir e viver. Entre idas e vindas Sergio e Simone articulam o devir, deixam-se levar pelo desejo e pela paixão religiosa pela qual tornam-se possíveis no mundo. A paixão não é fixação, mas

<sup>111</sup> Failing is something queers do and have always done exceptionally well; for queers failure can be a style, to cite Quentin Crisp, or a way of life, to cite Foucault.

sentimento que muda de foco sem nunca deixar de existir ainda que submeta-se, não sem resistir, às doutrinas, teologias e suas práticas.

## 5.2 MUSEO TRAVESTI DO PERU: POR UMA DESORDEM DESCOLONIAL

*Toda peruanidad es travestimo. (Giuseppe Campuzano)*

Existe uma história que precisa ser contada, trata-se de uma narrativa sem heróis ou eventos históricos universalizados. Essa história não é traçada por meio de datas decoradas a partir dos livros de história e que guiam a montagem de uma série de museus.

Há de se complexificar a versão de que Cristovão Colombo descobriu as Américas.

Existem subjetividades que não possuem nome quando miradas pelo colonizador.

Existem corpos humanos que, aqueles que se consideram humanos, afirmam não serem humanos.

Surgem e persistem pessoas que existem, mesmo que seus desejos e identidades não sejam reconhecidos.

Bem vindxs ao Museu Travesti

Pelos corredores que se formam com a exposição de objetos, imagens e vestígios de experiências, adentramos um mundo novo descoberto a partir do ato de descolonizar. O espaço do Museu Travesti, sempre provisório e montado por curtos espaços de tempo, organiza uma narrativa da cultura transviada, nos lembrando de que toda a história peruana é um processo de travestismo.

Alguns dos mais antigos indícios de travestismo encontrados por Giuseppe, e expostos no Museu Travesti, são as imagens de deuses hermafroditas e as festas populares nas quais homens se vestem de mulheres. Os indícios de travestismo são persistentes e atravessam diferentes temporalidades, ao ponto de tornar os atos de se despir, fantasiar e mascarar em ações travestis tanto no sentido de se vivenciar as



performatividades dos mais diferentes gêneros, quanto na possibilidade de o compreendermos como um ato simbólico da experiência social.

Do travestismo não se escapa, tanto pelo fato das subjetividades transviadas cruzarem os tempos e, em diversos momentos serem resistência às normas de gênero, quanto pela ideia de que assumir as identidades hegemônicas pode ser entendido como um ato estratégico de sobrevivência ou de estabelecimento de relações verticais de poder. A medida que caminhamos pelas imagens e a linha da vida construída por Giuseppe Campuzano em seu museu travestido, nos deparamos com as diferentes camadas de significado que o verbo travestir assume em sua obra. Transitaremos por algumas delas.

Iniciamos com o travestismo de Campuzano propriamente dito, aquele que realizava em seu corpo e por meio dos seus atos. Giuseppe Campuzano (Giucamp) foi uma artista, filósofa, performer e ativista que vivia no meio *underground* de Lima, onde apresentava-se como *dragqueen* em casas noturnas. Com o passar do tempo ela passou a questionar os processos de gentrificação dos bairros onde os espaços de sociabilidade *quer/transviada* estavam situados. Campuzano entendeu que os elementos políticos e desestabilizadores das normas – até então presentes em suas apresentações – estavam sendo esvaziados a medida que os espaços nos quais apresentava-se, eram frequentados por pessoas que iam em busca de entretenimento, mas sem intenção de participar da construção de uma contracultura.

Campuzano percebeu um movimento que trazia as performances para o âmbito do legal, esvaziavam-nas de suas potências transgressoras e tiravam do artista a capacidade criativa que passava a ser mediada sobretudo pelos donos dos clubes noturnos em busca da ampliação de um público ávido por entretenimento. Paralelo a essas apresentações, ele mostrava alguns de seus trabalhos em galerias de arte, as quais, passando por processos similares, submetiam-se cada vez mais aos desejos do mercado consumidor.

O entendimento de que seus atos passavam por um processo de esvaziamento político deu início a uma investigação histórico-corporal na qual procurou compreender a origem dos discursos sobre seu corpo travesti, estar no mundo enquanto sujeito latino-americano miscigenado, multifacetado e perdido em meio à humanidade. O

exercício da pesquisa e da organização de informações perpassou por uma série de pesquisas que analisaram criticamente a construção do Peru enquanto nação da América Latina e local “descoberto” pelo Ocidente. Campuzano mergulhou nas manifestações populares, nas festas em que o travestismo aparece enquanto elemento central como em *La Tunantada*, festejada por colonizadores e colonizados, onde o travestismo surge enquanto elemento unificador. Deuses hermafroditas representados em peças como o *Obelisco Charín* (VIII-II a.C) e *Warí Pachakamaq* (V-XII a.C), unem-se enquanto manifestações da constante presença travesti na história.

Campuzano também explorou e desconfiou da linha narrativa tecida a partir da colonização enquanto ato inaugural, e realizou um trabalho arquivista das narrativas sobre corpos e subjetividades não-binárias. O envaziamento das experiências de gênero e sexualidade não binárias das histórias e narrativas oficiais peruanas, vem acompanhado de uma proliferação de notícias e experiências violentas, vividas pelos sujeitos não-normativos que estampam sobretudo, os cadernos policiais de jornais sensacionalistas. Ao passo que travestis, transgêneros e pessoas intersex deixam de figurar como protagonistas, narrativas que as colocam como corpos sujeitados se expandem. Assim, a ação de Campuzano de organizar a história da comunidade travesti amplia-se enquanto projeto político e investigativo, cuja forma ganha contornos na coleção que hoje forma o Museu Travesti.

Para Giuseppe Campuzano a descoberta das Américas foi forjada, já que existem histórias que antecipam esse evento, sendo a chegada de Colombo apenas um capítulo de longas e complexas vivências. O início das narrativas sobre o Peru e a América Latina a partir de Colombo, não apenas gera a sensação de que essas terras eram uma tábula rasa pronta para receber novos colonos, como delimitam ainda mais as possibilidades de ser a partir das regras estabelecidas pelo “descobrimento”. Mas o que havia antes nessas terras? Como nos relacionávamos? Eram os nossos deuses heterossexuais?

“*Toda peruanidad es travestismo*”, nos chama a atenção o artista. Quando Giuseppe Campuzano nos convida a pensar a identidade peruana como um travestimento, ele também abre a porta para questionarmos os processos de colonização das Américas e o conceito de humanidade.

Desde o ponto de vista do Ocidente, os Ameríndios por muito tempo não foram considerados humanos, fato que esteve na base das justificativas dos processos de colonização, como também geraram uma série de tecnologias voltadas para “humanizar” os povos originários. Foi por meio de um decreto do Papa em 1537, que os povos originários foram considerados oficialmente humanos. Na prática, a partir da humanidade se construía a diferença e, ser humano, seguia relacionado à assimilação da cultura européia, a catequização, e a obediência aos dogmas cristãos.

Segundo Ana Maria Lugones (2014, p.936) “a hierarquia dicotômica entre humano e não humano” é central para a constituição da modernidade colonial. Os povos colonizados e considerados não-humanos, eram julgados a partir do tipo ideal civilizado:

os machos colonizados não humanos como julgados a partir da compreensão normativa do ‘homem’, o ser humano por excelência. Fêmeas eram julgadas do ponto de vista da compreensão normativa como ‘mulheres’, a inversão humana de homens. Desse ponto de vista, pessoas colonizadas tornaram-se machos e fêmeas. Machos tornaram-se não-humanos-por-não homens, e fêmeas colonizadas tornaram-se não-humanas-por-não-mulheres (2014, p.937).

No centro da concepção humana estavam os conceitos de homem e mulher, de maneira que os sujeitos que enquadravam-se em um desses polos, estavam mais afinados à tênue linha da humanidade e, como ressalta Lugones, nessa polarização construía-se hierarquias de gênero e sexualidade. Em um certo sentido, a humanização também pode ser pensada como um processo de travestimento, de disfarce social hegemônico.

FIGURA 49 - DANZA DE LOS PARILAMPANES, DANZA DE HOMBRES VESTIDOS DE MUJER



FONTE: Baltasar Jaime Martínez Compañón (1782-1785).

Em meio à ordem social e às tecnologias de gênero civilizatórias, qual o espaço ocupado por sujeitos que nem homens nem mulheres, não-brancos, mestiços? Quem seria o mestiço? – um híbrido entre humano e não-(tão)-humano nessa hierarquia. Quais as possibilidades de se criar uma narrativa para as pessoas que não se encaixam nos parâmetros da modernidade colonial?

Pelos corredores do travestimento desde o Peru, Giuseppe Campuzano nos convida a percorrer o labirinto do Museu Travesti.

### 5.2.1 O museu como espaço de crítica e reflexão

Em 2004 o Museu Travesti do Peru foi apresentado pela primeira vez ao público enquanto um projeto de pesquisa que tomava formas visuais no Museu da Batalha de Miraflores, uma galeria municipal construída para celebrar a Guerra do Pacífico<sup>112</sup>. Após essa primeira aparição, o museu foi transferido para o centro histórico da capital

<sup>112</sup> A Guerra do Pacífico aconteceu no século XIX entre Peru, Bolívia e Chile.

peruana e instalado em um quiosque cor de rosa próximo ao Museu de Arte de Lima. Sua presença criava uma série de questionamentos aos transeuntes que deparavam-se com o projeto em suas caminhadas rotineiras pelo centro da cidade. Os documentos reunidos, organizavam-se pelas paredes da instalação que ocupava espaços públicos e expositivos.

Desde a sua aparição o museu se colocou enquanto um projeto em constante construção, uma pesquisa que acompanhou a vida de sua autora, e na qual Giuseppe Campuzano incorporava narrativas a medida que as vivia e as encontrava. O Museu Travesti se tornou um projeto nômade, inconformado com a estabilidade delimitada pelas fronteiras e circulou a medida em que o corpo de Campuzano se movia.

Trabalhando ao redor do conceito de travestismo, que para a autora está diretamente associado ao projeto colonizador ibero-americano, a artista e filósofa criou um espaço capaz de surpreender o público, armando-se, desarmando-se e desestabilizando territórios com a sua chegada, a medida em que propõem uma reflexão à ordem de gênero vigente. Para Campuzano o travestismo tanto evidencia a desestabilidade e transitoriedade dos gêneros, como se coloca enquanto discurso de autorreferência gestado em um corpo-território:

Se os sujeitos travestis e transexuais evidenciam a construção cultural do gênero e do sexo, pretendo compreender a travesti não ao nível do sujeito, mas sim enquanto um discurso que parte da autorreferência, a identidade como fenômeno relacional e portanto instável, desde um corpo-território colonizado, mestiço e agente. “Por que não abandonar a sigla LGBT e aceitar que todos somos trans?” ouvi perguntar uma vez o filósofo e ativista intersex Mario Cabral. Essa reflexão me ajuda a explicar minha proposição do travesti não como a pesquisa ou produção de outra identidade para integrar a longa lista existente, se não como uma pós-identidade transformadora das limpas definições raciais e racistas em sobreposições étnicas. Desde os estudos feministas e pós-coloniais onde ser sujeito subalterno não implica uma contradição flagrante<sup>113</sup> (FOUNTAIN-STOKES, 2009, tradução livre).

---

<sup>113</sup> sí como los sujetos travestis y transexuales evidencian la construcción cultural del género y el sexo, pretendo argumentar lo travesti no a nivel del sujeto sino de un discurso que parte de la autorreferencia, la identidad como fenómeno relacional y por tanto inestable, desde un cuerpo-territorio colonizado, mestizo y agente. “¿Por qué no abandonar la sigla LGBT y aceptar que todos somos trans?” oí alguna vez decir al filósofo y activista intersex Mauro Cabral. Esta reflexión me ayuda a explicar mi planteamiento de lo travesti no como la pesquisa o producción de otra identidad para la larga lista existente, sino en una postidentidad transformadora de los cortes limpios raciales, y racistas, en superposiciones étnicas. Desde los estudios feministas y poscoloniales donde sujeto subalterno no implica una contradicción flagrante. (FOUNTAIN-STOKES, 2009).

A atitude colecionista de Campuzano, ao mesmo tempo em que se aproxima de toda ação que reúne objetos garimpados, raros e muitas vezes fantásticos, tem a particularidade de partir da própria experiência enquanto referência. O Museu Travesti, ao contrário dos projetos ocidentais que construíram a gênese dos museus, não parte do colecionismo sobre os Outros. O projeto também segue uma linha cujo ato inaugural não é o da história ocidental, ou um passado remoto reconstituído por objetos raros de culturas “desaparecidas”. A acumulação de Campuzano é em nome do presente vivido, um ato político que afirma a existência e a permanência dos povos originários nos corpos mestiços latino-americanos, ao mesmo tempo em que questiona as normas de gênero colocando sua fluidez enquanto experiência vivida não apenas pelos povos originários, mas também presente nas festas populares dos colonizadores.

A potência de um museu portátil está diretamente associada a sua interação dinâmica com o tempo, ao passo em que se apresenta enquanto um desejo permanente da ação artística. “Uma das razões de ser de um museu portátil – como a peça na qual Marcel Duchamp pretendeu tornar portátil a história da arte, ou quando Joseph Beuys tentou resumi-la em uma única lição – é poder conviver simultaneamente com todas as épocas nele registradas”<sup>114</sup> (BELLATIN, 2007, p.10) .

Ao longo dos anos o Museu Travesti viajou nas bagagens de Campuzano e suas contra-narrativas eram expostas onde a artista encontrava espaço: praças públicas, congressos, galerias, institutos, museus e bienais. A artista carregava o museu mambembe em malas despachadas entre aeroportos e rodoviárias, seguindo de cidade em cidade. Ao abri-las, ressurgia um arquivo vivo de imagens de jornais, fotografias, colagens, objetos de amigas que haviam falecido e histórias da pré-colonização europeia.

Por não ter uma sede fixa para abrigar o acervo, o projeto se constituiu como um anti-museu que existe em relações de tempo e espaço provisórias e por isso não se apresenta enquanto autoridade de tradição. Com isso, para além da ideia de uma

---

<sup>114</sup> Una de las razones de ser de un museo portátil – como la pieza donde Duchmap pretendia hacer portable la historia del arte o Beuys intentaba resumirla en una solo lección – es poder convivir en simultáneo con todas las épocas en él registradas



em São Paulo foi uma das raras ocasiões em que o projeto foi carregado por outras pessoas que não Campuzano. O Museu Travesti foi instalado na forma de uma sala em semi-espiral na qual os corredores nos guiavam por uma linha da vida.

FIGURA 51 - GIUSEPPE CAMPUZANO - AUTORRETRATO



FONTE: Museu travesti (2012).

Divulgação 31ª Bienal de São Paulo (2014)

Nas paredes, imagens e relatos de bailes travestis, vestimentas e adornos corporais que não permitiam distinções em gêneros binários, a Lima contemporânea e registros jornalísticos da violência sistêmica em relação aos corpos de travestis. A imagem de Mao Tse Tung usando batom, a mesma das gravuras de Andy Warhol, também integra o conjunto. Uma série de retratos de Giuseppe como santa, usando máscaras, maquiagem e transitando entre diferentes identidades de gênero, também se espalham pelas paredes internas e externas da instalação.

A história da América Latina contada pelo Museu Travesti é indígena e transviada e as imagens apresentadas são informadas por esses referenciais, trazendo à tona as relações entre gênero, sexualidade, religião e indigeneidade. Assim



Campuzano reescreve a história da América Latina desestabilizando a história oficial católica, colonial, branca e heterocêntrica.

Em certos momento evoca os conceitos de indigeneidade e mestiçagem, afirmando uma possibilidade de fala alternativa à regra colonial, a medida em que traz para a superfície histórias e práticas consideradas desviantes por não pertencerem à ordem do discurso ocidental que engloba, dentre outros, valores como os de ordem e progresso. Aqui foca-se na resistência e sobrevivência já que os processos de colonização dos corpos, inicialmente engendrados pelo catolicismo e o processo civilizador, é fortalecido pelo presente de insegurança, terrorismo e pânico de gênero que culmina nos altos índices de assassinatos e atentados à população travesti.

FIGURA 52 - LA CARLITA, OBJET TROUVÉ



FONTE: Museu Travesti (2004)

Ao mesmo tempo, as práticas travestis são incorporadas nessa mesma história, tanto do ponto de vista de afirmar a presença de suas práticas performativas ao longo do tempo, quanto de queerizar/mariconizar a história da arte europeia. A Escola Cusquenha, instaurada no Peru pelos Espanhois com objetivo de educar e realizar conversão religiosa, treinou diversos indígenas nas técnicas de pintura barroca. As imagens, muitas das quais de autoria desconhecida, retratam figuras sacras, em sua maioria anjos com roupas suntuosas, cheias de detalhes e com cores fortes. No Museu

Travesti as imagens da Escola Cusquenha são posicionadas lado a lado a um boneco Ken vestido com indumentárias inspiradas nessas pinturas, sinalizando a possibilidade de que os anjos possam ser nada mais que homens(?) travestidos.

FIGURA 53 - PÁGINA DO LIVRO MUSEO TRAVESTI



ESCUELA CUSQUEÑA  
ARCÁNGEL ARCABUCERO  
S. XVII  
ÓLEO SOBRE LIENZO  
90 X 80 CM.  
MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA,  
ARQUEOLOGÍA E HISTORIA DEL PERÚ, LIMA



JAIME ROMERO  
KEN-EL  
2002  
MUÑECO DE VINILO, MECANISMO MUSICAL, RAYON,  
PELLUCHA, ENGASTE, CINTA, GRECA Y LAMINADO  
34.9 X 21.5 X 18 CM.  
COLECCIÓN DEL ARTISTA, LIMA

FONTE: <http://www.biennaleonline.org>

Voltemos a falar da forma escolhida por Campuzano: o museu. Paradoxalmente a forma escolhida para descentralizar e ampliar a fala é justamente aquela que fortalece a tradição e legitima práticas do presente. Entretanto, aqui o museu é destituído de sua autoridade civilizadora, de seu discurso de autoridade que “não procura representar e integrar as minorias no discurso dominante de progresso e felicidade”<sup>116</sup> (LÓPEZ, 2013, p.3). A evidência visual da presença travesti ao longo do tempo, com a qual nos brinda Campuzano, revela o apagamento deliberado desses sujeitos das narrativas históricas usuais. Com isso, a seletividade das narrativas oficiais

<sup>116</sup> does not attempt to ‘represent’ and integrate minorities into the dominant discourses of progress and happiness

ficam evidentes, ao passo que o artista reivindica o controle da representação para a própria comunidade travesti peruana já que:

O poder não é apenas sobre o controle do que vai ser representado, mas de quem controla os meios da representação do outro. Na construção de identidades, os agentes mais poderosos não são os produtores, nem os objetos em si, nem o público, mas aqueles que produzem as exposições e que têm o poder de mediação entre os vários agentes (KERSTEN; BONIN, 2007, p.123).

O movimento do artista é o de assumir a forma para então implodi-la, demonstrando os limites discursivos da atividade museológica, ao mesmo tempo em que chama a atenção para um possível papel de transformação do museu enquanto instituição. Campuzano se desidentifica com o museu conforme aponta José Esteban Muñoz:

Dessidentificação é o terceiro modo de lidar com a ideologia dominante, um que não opta por ser assimilado por uma estrutura, ou não se opõe a ela de maneira rígida. Ao contrário, disidentificação é uma estratégia que trabalha com e contra a ideologia dominante. Ao invés de ceder às pressões da ideologia dominante (identificação, assimilação), ou procurar romper com a esfera do inescapável (contra-identificações, utopias), esse ato de “trabalhar com e contra”<sup>117</sup> (MUÑOZ, 1999, tradução livre).

Segundo Muñoz (1999, p.7), os sujeitos que não estão na esfera do hegemônico precisam negociar o estar em diferentes espaços da vida sociocultural para poderem ativar o senso de self. O ato de desidentificar permite imaginarmos futuros a partir da reinvenção das ideologias dominantes, colocando em xeque seus próprios sentidos de domínio absoluto, uma vez que sequestradas e remodeladas.

O Museu Travesti do Peru é um lugar que possibilita existências fora e dentro dos sistemas, que são reprimidas ao mesmo tempo em que traçam estratégias de sobrevivência, vivenciando essa mesma realidade que as rechaça. Por isso a estranheza em se caminhar pelos corredores, imagens e documentos do Museu

---

<sup>117</sup> Disidentification is the third mode of dealing with dominant ideology, one that neither opts to assimilate within such a structure nor strictly opposes it; rather, disidentification is a strategy that works on and against dominant ideology. Instead of buckling under the pressures of dominant ideology (identification, assimilation) or attempting to break free of its inescapable sphere (counteridentification, utopians), this “working on and against” (MUÑOZ, 1999).

Travesti é daquelas que talvez não se possa explicar em um primeiro momento, mas que se revela a medida que nos deparamos com nossos inconscientes imagéticos e referenciais da história da arte.

Como bem apontou Giuseppe Campuzano, imagens de sujeitos não-binários via de regra são banidas dos espaços institucionalizados. Ao insuflar as paredes de um museu com protagonistas transgêneros, Campuzano tensiona e revela a norma. O Museu Travesti nos faz questionar os limites do masculino e do feminino, dos conceitos de homem, mulher, e de autoridade religiosa. Ao mesmo tempo, desestabiliza a ideia de Novo Mundo, pois paradoxalmente o que se vê enquanto “Novo” é o passado pré-colombiano e o “Velho”, a imposição do desejo heteronormativo, católico e a suposta previsibilidade do futuro.

### 5.3 TRANSITAR NOS GÊNEROS

A identidade travesti e o conceito de travestismo explorados por Campuzano e Medeiros possuem pontos de partida distintos, mas conectados com suas posições de sujeito e vivências particulares. Em ambos os trabalhos os artistas focam na ideia de experiência, sendo que Campuzano parte de uma comunidade à qual ele mesmo pertenceu e Medeiros vai em busca de redes de contato que possam provocar o encontro com a comunidade travesti de sua cidade natal, Salvador.

A trajetória, ou seja, o caminho, é fundamental para ambos, sendo que Campuzano trabalha com a ideia de linha da vida e a criação de um museu vivo, ao passo que Virginia constrói a vídeoinstalação *Sergio e Simone* acompanhando o movimento da corporalidade e identidade de suas personagens, bem como os trajetos que proporcionam os encontros.

O conceito de fabulação, presente na obra e na fala de Virginia de Medeiros e inerente ao seu processo de criação, também pode ser transposto para pensarmos o trabalho de Campuzano. Se para Virginia a fabulação se constrói no encontro e diálogo com o outro, em Campuzano isso se dá pela organização de um novo arquivo, que surge de uma pesquisa fruto da ousadia da artista de imaginar realidades, passados e futuros possíveis.

A ideia de trânsito permeia ambos os projetos. Em um primeiro sentido, no transitar entre os gêneros e de não se estabilizar no masculino ou no feminino e experienciar múltiplas corporalidades. Ao mesmo tempo em que os projetos nos brindam com possibilidades de ser, eles também vêm acompanhados dos conflitos e das dores dos sujeitos que, ao não se estabilizarem em identidades fixas, sofrem violência física e simbólica enquanto forças reguladoras de seus corpos. No projeto de Medeiros, a necessidade de Simone se apresentar como Sergio após sobreviver uma overdose e ser “salva”, nos faz refletir sobre o conceito cristão de salvação e, como este se conecta com as regras da heterossexualidade. Já ao longo das paredes do Museu Travesti, as páginas dos cadernos policiais denunciam o perigo de não obedecer normas de gênero na América Latina e as punições extra-oficiais sofridas por pessoas que ousam viver para além do binarismo de gênero.

Transitar é, portanto, uma ousadia articulada em ambos os projetos artísticos aqui analisados, é não obedecer as fronteiras criadas nos processos de colonização dos espaços, dos povos e dos corpos. A arte, como nos mostrou o projeto de Medeiros, é capaz de resolver uma tensão sociocultural vivida por Sergio, Simone e tantos outros sujeitos, a partir da criação conjunta que da vida aos desejos e aceita o contraditório de nossas existências. A não conformação com a fixidez das normas também possibilita com que um museu, criado em um movimento de destruição de sua própria forma, viaje pelo mundo a partir da América Latina, construindo uma contra-narrativa a partir de uma direção pouco usual de produção de conhecimento.

## 6 COMO ... UM ARQUIVO QUE EXISTE

Nas ondas que visibilizam e invisibilizam imagens e sujeitos, a 31<sup>a</sup> Bienal de São Paulo emergiu em um momento quando as discussões sobre gênero e sexualidade tomaram as ruas do Brasil e do mundo, ampliaram-se na academia brasileira e ocuparam espaços – mesmo que tímidos e por vezes problemáticos – na grande mídia. O tradicional evento de arte sediado na América Latina se propôs a lidar diretamente com questões que, ao mesmo tempo em que despertam amplo interesse, também sofrem tentativas sistemáticas de silenciamento no contexto brasileiro.

Tendo em vista o desejo da organização e curadoria do evento em ocupar o pavilhão da Bienal com projetos que dialogavam com as manifestações das ruas e as discussões socioculturais daquele momento, as questões de gênero e sexualidade tornaram-se emergenciais, com um grande número de artistas trabalhando em interface direta com esses pontos, como foi o caso dos artistas e projetos aqui estudados.

Além das discussões levantadas a partir dos trabalhos dos artistas convidados para a 31<sup>a</sup> Bienal de São Paulo, foi possível observar que as questões de gênero e sexualidade estiveram presentes durante o processo de concepção do próprio evento. Ou seja, houve intencionalidade da organização em criar um espaço de diálogo sobre esses assuntos. Por isso, as menções a esses referenciais surgiram constantemente nos textos oficiais da 31<sup>a</sup> Bienal presentes no catálogo, guia do evento e materiais didáticos, bem como nas entrevistas concedidas pela equipe curatorial para os meios de comunicação. Gênero e sexualidade não apenas estavam lá, mas também foram verbalizados e articulados no discurso.

Os curadores fizeram uso constante do prefixo *trans* para destacar a ideia de transição. Naquele contexto, a palavra transgênero circulou constantemente nas falas sobre o evento. Conforme foi possível observar, o uso do conceito transgênero foi uma tentativa de se distanciar do binarismo masculino/feminino e articular um ideal de pós-gênero, de fluidez das identidades e das sexualidades. Dessa maneira, foi a partir da proposta de movimento que tal prefixo carrega em seu bojo, que os curadores propuseram transcender os gêneros durante a breve temporalidade da Bienal e fazer existir momentaneamente essa possibilidade.

Nesta pesquisa, a Bienal de São Paulo foi entendida enquanto um arquivo vivo que se expande a cada edição realizada. Essas edições por sua vez, também podem ser pensadas enquanto arquivos e pastas, que se formam dentro desse corpo arquivista mais amplo.

Ao final de cada edição da Bienal de São Paulo, percebemos que aquela experiência específica ganha o reconhecimento e passa a ser referenciada por uma palavra ou por uma frase que sintetiza o conjunto ali apresentado. Como no próprio ato de arquivar, quando colocamos palavras-chave para encontrarmos com maior facilidade um documento ou objeto, as edições ganham essas breves notas. Não hesito em afirmar que as palavras centrais da 31ª Bienal de São Paulo foram gênero e sexualidade.

Como ficou claro no terceiro capítulo desse estudo, é possível criar sub-arquivos da Bienal de São Paulo enquanto instituição a partir da pesquisa de suas edições. Quer dizer, a extensão desses eventos e suas camadas de significado são tão amplas, que podemos buscar arquivos “escondidos” dentro desse grande arquivo que é a Bienal. A partir dessa ideia, entendo que um arquivo dos gêneros e das sexualidades perpassa todas as edições do evento com projetos, imagens e artistas, mas também a partir dos discursos das equipes curatoriais.

A questão do discurso sobre a Bienal e seus artistas, aquele articulado pela equipe curatorial e por convidados a escrever sobre o evento nos materiais oficiais de cada edição, nos indica como termos e conceitos do universo de discussões de gênero e sexualidade são articulados. As reflexões teóricas e filosóficas sobre gênero e sexualidade são amplas e densas. Por isso, suas ausências provocam certa curiosidade, especialmente quando os imaginários poéticos dos artistas nos colocam frente a frente a esses pontos, mas o discurso sobre suas obras se esquia do reconhecimento desses debates. Evidentemente que nem toda a edição da Bienal de São Paulo se interessa em trazer essas discussões de maneira central, porém me parece importante que elas sejam ao menos reconhecidas nas propostas particulares de cada artista. Não querer tocar nos conceitos de gênero e sexualidade para se falar sobre produções visuais me parece ser um desconhecimento dessas discussões, mas

também um tabu a ser quebrado, relacionado à ideia de que esses conceitos estão apenas na esfera do político.

Caminhando pelas quatro edições que antecederam a 31ª Bienal de São Paulo, foi possível observar momentos de evocação direta dessas discussões, como no caso da 27ª edição de curadoria de Lisette Lagnado e a 29ª edição de Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos. Em ambos os casos, artistas que trabalham nos universos poéticos dos gêneros e sexualidades foram convidados a participar dos eventos, e a equipe curatorial não se esquivou em evocar essas discussões nos textos de apresentação desses artistas. O mesmo ocorreu na 30ª edição de curadoria de Pérez-Oramas em cujas constelações propostas pela organização do evento, esses conceitos também emergiram e, mesmo sem destaque no projeto curatorial como um todo, foram afirmados nos espaços de intersecção.

Ao mesmo tempo, na 28ª edição de curadoria de Ana Paula Cohen e Ivo Mesquita, esses conceitos não foram articulados nas falas sobre os artistas. O episódio controverso da pichação do andar vazio da Bienal, que resultou na prisão da jovem Caroline da Mota, entretanto, nos convida a uma análise a partir das relações de gênero. Mota foi a única pessoa punida, ainda que diversos jovens – em sua maioria homens – tenham participado do momento. Ela permaneceu presa por semanas, sem que a organização do evento procurasse resolver a questão. A severidade da punição foi considerada desproporcional pela comunidade artística, já que episódios de tensão anteriores não foram tratados como caso de polícia. No ano seguinte, na 29ª edição, os curadores convidaram o grupo de pichadores a participar da exposição, mas Caroline da Mota, agora mãe, desempregada e viúva, não pôde atender o evento.

Se um arquivo da Bienal de São Paulo que procura evidenciar as experiências de gênero e sexualidade é possível, a 31ª Bienal, como dito anteriormente, pode ser entendida como uma ação direta no sentido de centralizar o debate nessas questões. A importância dessa ação ficou clara quando situamos o projeto *Como... coisas que não existem* no contexto das demais edições do evento, mas também em uma narrativa da arte que contempla a trajetória histórica desses debates.

Antes de fechar esse ponto de reflexão, gostaria de destacar que o projeto da 31ª Bienal de São Paulo foi integrado por dezenas de artistas pouco conhecidos do



grande público, ou em início de carreira. Esse fato indica uma tentativa dos curadores em se sintonizarem com uma produção jovem e contemporânea, mas também de olharem para espaços marginalizados. De fato, mesmo os artistas mais velhos analisados por essa pesquisa, vão de encontro com esse contexto. Isso não quer dizer entretanto, que os curadores do evento são responsáveis pela descoberta dessas produções já que, todos os artistas aqui estudados: Mujeres Creando, Yeguas del Apocalipsis, Nahum B Zenil, Sergio Zevallos, Virginia de Medeiros e Giuseppe Campuzano, vêm adquirindo destaque gradual por meio de suas participações em projetos artísticos de grande visibilidade ao redor do globo nos últimos anos, bem como pela aquisição de suas obras por coleções de arte. A presença desses artistas latino-americanos e suas poéticas do corpo e da sexualidade surgem portanto, dentro de um contexto mais amplo no qual suas obras vêm adentrando instituições do mundo da arte hegemônico, e suas presenças requisitadas em eventos que integram o calendário internacional das artes, como é o caso da própria 31<sup>a</sup> Bienal de São Paulo.

Conforme analisado, a centralidade dessas questões durante o breve tempo da Bienal de São Paulo, demonstrou estar articulada a um conjunto de discussões históricas relacionadas às lutas dos movimentos por direitos civis iniciadas nos anos 60, que em diferentes geografias do mundo ocidental, pautaram a defesa por direitos e relações sociais mais horizontais. Naqueles anos, os movimentos feminista e LGBTTT trouxeram para a esfera pública o debate sobre as relações de poder que engendram a naturalização dos gêneros feminino e masculino e as desigualdades geradas por sociedades heterocêntricas.

Nas décadas de 1960 e 70 as ruas foram tomadas como um espaço privilegiado de discussão, gerador de encontros entre pessoas de diferentes posições sociais que se uniram ao redor de ideias de transformação da realidade sociocultural. A força gerada nesses lugares ecoou em instituições do mundo da arte e na academia, que sinalizaram para a intenção de abertura de seus espaços e a reformulação de suas políticas. Apesar da sinalização para tempos mais inclusivos, a realidade demonstra que muitas mudanças estruturais ainda estão por vir, tal como salários e cachês iguais para trabalhos do mundo da arte, independente de seus gêneros. Gênero e

sexualidade seguem sendo fatores geradores de desigualdade social e de processos de seleção desiguais.

Na segunda metade do século XX, as instituições do mundo da arte passaram por momentos de intenso questionamento, que tomaram a forma de protestos e denúncias, mas acima de tudo, da criação de estratégias de ocupação e criação de espaços de produção artística alternativos. Esse foi o caso dos coletivos artísticos feministas que se espalharam em diferentes pontos do globo, como o mexicano *Polvo de Gallina Negra* e as reuniões no *Women's Building* de Los Angeles. Assim como as viagens das teorias feministas que se expandiam pelo mundo, os artistas visuais criaram redes de produção e trocas artísticas transnacionais capazes de conectar diferentes países e pontos de reflexão.

Naquele cenário de efervescência das discussões de gênero e sexualidade, a América Latina vivia ditaduras militares em diversos de seus países, fato gerador de episódios de repressão, perseguição e desaparecimentos forçados. Com isso, os ventos das lutas por transformações políticas nos campos de gênero e sexualidade foram em grande parte dissipados pela ordem conservadora que se espalhou pelo continente. Paralelamente, muitas das organizações políticas de esquerda que resistiram, perceberam esses debates como questões de segundo plano e de menor importância, o que contribuiu para que essas pautas perdessem força. Ainda assim, é evidente que, mesmo sem o devido destaque, os problemas relacionados a gênero e sexualidade permaneceram e sustentaram discussões presentes nos trabalhos de diversos artistas latino americanos de então.

Entre as décadas de 1960 e 1980 a expressão artística viveu momentos de censura em toda a América Latina que atingiram as mais diversas instituições, como a própria Bienal de São Paulo. Por conta disso, o evento sofreu boicote de artistas, além de ser percebido com desconfiança pela comunidade artística internacional já que era realizado em um país não democrático.

Envoltos pelas tentativas constantes de silenciamento, em toda a América Latina, artistas que não se curvaram às imposições do Estado buscaram estratégias de fala em mensagens subliminares, exilaram-se, ou ocuparam o espaço público junto aos manifestantes políticos, contribuindo para a criação de uma estética da luta social que

se munia de imagens e performances. Naquele período, as artes visuais e os movimentos sociais compartilharam caminhos e estratégias de luta contra a opressão ditatorial, de maneira a diluir as fronteiras dessas ações.

Ações como o *Siluetazo* na Argentina, que começou como o trabalho de jovens artistas colando e pintando as silhuetas de corpos pelas ruas das cidades para evocar os desaparecidos, tomou a proporção de uma manifestação coletiva e popular, de maneira a constituir uma expressão visual compartilhada, que se espalhou simultaneamente por diversos pontos do país. Esse exemplo nos ajuda a compreender como recursos imagéticos foram utilizados em ações de protesto, bem como a capacidade da expressão visual em criar estratégias de união civil. Os protestos públicos com imagens dos rostos das vítimas de desaparecimento forçado, tal como aqueles articulados pelas *Mães da Praça de Maio*, também podem ser entendidos como estratégias de visibilização da dor e do terror, contribuindo igualmente para a criação de uma estética de protesto na América Latina, que se mantém presente em manifestações artísticas contemporâneas.

O mesmo pode ser dito das ações sistemáticas de pichação que denunciavam nos muros das cidades episódios de violência e comandavam palavras de ordem e de união para a luta social. Nos muros brasileiros, tivemos frases como *Abaixo à ditadura* e a pergunta *Quem matou Herzog?* escritas sistematicamente pelos manifestantes. Esse tipo de ação, presente em países como o Brasil, Chile e Bolívia, formam a base dos grafites do Coletivo *Mujeres Creando*, grupo que recorre a essa conhecida estratégia das esquerdas latino-americanas como ferramenta de denúncia à restrição dos direitos reprodutivos das mulheres no século XXI.

De fato, as ações *callejeras* das MC são baseadas nos movimentos sociais, ao mesmo tempo em que ampliam a ideia de movimento para o próprio ato de caminhar pelas ruas das cidades, chamando a atenção para a potência que adquire a luta quando esta assume a ideia de transformação em sua própria estratégia de ação. O MC afirma que a criatividade é um elo que une as mulheres e as permite imaginar a mudança, por isso o ato criativo coletivo é estruturador das atividades do grupo. Apesar do MC não se posicionar diretamente como um coletivo artístico, mas sim um movimento social, ele assume sua inclinação criativa, e pelo fato de trabalhar

centralmente com performances e estratégias visuais, coloca questões inovadoras que não podem ser encerradas no campo das lutas sociais ou da produção visual e por isso desperta o interesse dos circuitos artísticos contemporâneos.

Situação similar pode ser pensada em relação às performances do coletivo chileno *Las Yeguas del Apocalipsis*. Realizadas tanto nas ruas do Chile, quanto em espaços fechados (públicos e privados), os projetos da dupla não tiveram a pretensão de transitar pelos espaços oficiais da arte chilena dos anos 1980 e 1990. Francisco Casas e Pedro Lemebel foram pessoas engajadas nas lutas políticas dos últimos anos da ditadura militar e do período de transição democrática. A dupla explorou como as situações de repressão civil estavam relacionadas com questões de gênero, sexualidade e afetividade. Em performances como *La Cueca sola*, sugeriram que desaparecer pelas mãos da repressão do Estado encontrava eco nas experiências de pessoas que sofriam com a epidemia de HIV-AIDS, agravada pelo descaso dos governantes. Casas e Lemebel propuseram leituras sofisticadas da política autoritária latino-americana ao relacionarem o âmbito do “privado” ao público, da repressão sexual à repressão civil.

A disciplina militar que se sustentava como norma na América Latina, tinha claros contornos de gênero e sexualidade, a começar por governos formados em sua integralidade por homens cisgêneros, bem como o reforço do ideário heterossexual calcado em valores como religião, família e casamento. Os corpos transviados, duramente atingidos pelo HIV-AIDS eram invisíveis naquela lógica, ao mesmo tempo em que se posicionavam nas ações artísticas como arma cortante daquele estado das coisas.

Situar o próprio corpo como campo de batalha é uma questão política explorada pelos artistas aqui estudados. Nesse sentido, podemos pontuar que o corpo se constitui como última fronteira entre sujeitos e Estados autoritários que desrespeitam os direitos civis e, para os artistas que atuaram durante as ditaduras ou os períodos de transição democrática, essa foi uma questão central. Para além das tensões que surgem em momentos de governos autoritários, as lutas dos corpos também podem ser pensadas pela força da norma social, sobretudo quando os valores religiosos vêm de encontro com a liberdade individual. Quando a moral religiosa se mistura com o Estado e com os

valores hegemônicos, imposições e restrições surgem, como a heterossexualidade compulsória, que na América Latina majoritariamente cristã, encontra força nas escrituras bíblicas.

De fato, a intersecção entre gênero, sexualidade e religião é um dos principais pontos de unificação entre os trabalhos dos artistas latino-americanos apresentados e analisados por esta pesquisa. A religião surge como inspiração, apropriação, desidentificação, restrição e imposição. Na performance e instalação *Espaço para abortar*, as Mujeres Creando chamaram a atenção para a questão de saúde pública e de direitos civis básicos atrelados às possibilidades das mulheres decidirem sobre seus corpos. MC relaciona a força da Igreja Católica boliviana à sujeição das mulheres aos valores religiosos que também são absorvidos pelo Estado.

Sergio Zevallos e o *Grupo Chaclacayo* levaram o corpo ao limite ao realizarem imagens e atos que lidavam com o grotesco, testando os limites da corporalidade, relacionando gênero, sexualidade e imagens religiosas em suas performances, fotografias, pinturas e colagens. Nos trabalhos presentes em São Paulo, Zevallos criou um mundo subterrâneo, como se este fosse um reflexo do estado das coisas. Ele trabalhou com códigos e referências de valores imperantes na sociedade peruana, como as imagens de santas católicas e crucifixos. O artista desvirtuou esse imaginário, o retorceu até que virasse absurdo, habitasse o mundo das bizarrices e do exagero. Ao mesmo tempo em que criava essas imagens em sua integralidade, era como se Zevallos extraísse das mesmas a perversidade impregnada na cultura peruana. Ao passo que o artista avançou em suas pesquisas e ações artísticas, parecia que a permanência no Peru se tornava insustentável. Por isso o exílio para a Alemanha foi o caminho escolhido pelo artista com o objetivo de dar continuidade a sua produção visual.

Na vídeo instalação *Sergio e Simone*, da artista brasileira Virginia de Medeiros, a religiosidade de suas personagens define suas expressões de gênero. Ao acompanhar as transições constantes de Sergio para Simone e de Simone para Sergio, a artista também explora o fato desses processos estarem relacionados a vivência religiosa de ambos. Sergio só é viável nos valores evangélicos, enquanto Simone se faz no Candomblé. É realmente complexo e curioso perceber o ritmo dessas

transformações e as camadas de interpretação e significados que vão se formando no vídeo criado pelo encontro da artista com as subjetividades múltiplas de uma mesma pessoa.

Outro ponto central na trajetória de diversos artistas aqui estudados é a militância política feminista e/ou LGBTT. Destaco pontualmente a trajetória do mexicano Nahum B. Zenil que, vivendo em uma sociedade calcada em valores religiosos como a mexicana, é forte articulador das lutas pelos direitos civis da população LGBTT. Zenil é um dos criadores do *Círculo Cultural Gay*, evento que une as manifestações criativas e a luta social. Os trabalhos visuais do artista, sobretudo os apresentados em São Paulo, não possuem relação direta com o universo militante. As pinturas e gravuras da 31ª Bienal são imagens intensas nas quais Zenil se autorretrata em situações do seu cotidiano familiar e utiliza técnicas pictóricas associadas aos ex-votos. A constante referência ao imaginário popular e religioso é um claro posicionamento assumido pelo artista junto a uma história da arte de raízes latino-americanas.

Da militância surgiram as reflexões que levaram Giuseppe Campuzano a criar o projeto do *Museu Travesti do Peru*. Campuzano viveu e produziu no período de restauração democrática do seu país, quando apesar da promessa de um novo modelo de governo, mantinha-se a exclusão histórica dos sujeitos transviados. Se o terrorismo de Estado deixava de ser uma prática oficial e institucionalizada, mantinha-se vivo no cotidiano das populações LGBTT perseguidas pela força policial e cujos corpos assassinados seguem lotando as páginas policiais.

Em busca da construção de uma genealogia das culturas transviadas de seu país e da comunidade da qual fazia parte, Campuzano criou o Museu Travesti, seu Cavalo de Troia pronto para romper as barreiras, invadir os espaços institucionais e instabilizar a coerência das narrativas históricas oficiais. O conceito de travestismo foi explorado em diferentes níveis pelo artista, perpassando tanto pela militância e a reflexão de sua subjetividade, quanto pela identidade nacional peruana. Ser travesti aparece como uma pós-identidade de gênero e também como um conceito relacionado ao disfarce e ao fortalecimento de relações desiguais de poder.

Conforme mencionei no início das considerações finais, a presença desses artistas na 31ª Bienal de São Paulo precisa ser entendida em um contexto mais amplo

de conjunturas que possibilitaram que a Bienal dos gêneros e das sexualidades fosse realizada. Temos o contexto histórico das lutas sociais pelos direitos civis da segunda metade do século XX que iniciou uma série de debates que organizaram artistas e criaram redes de relações, como também foram irradiados para as instituições do mundo da arte hegemônico. Fosse no subterrâneo de sociedades que viviam governos ditatoriais, em contextos de transição democrática ou de democracia incerta, as lutas das ruas e o processo de criação de diversos artistas latino-americanos se encontraram.

As ruas das primeiras décadas do século XXI vêm trazendo a mensagem de que muitas das pautas do passado permanecem atuais, sobretudo no que tange gênero e sexualidade. A América Latina permanece no topo das listas de nações mais violentas contra a mulher e a população LGBTT, fato que, aliado pela demanda de direitos e de liberdade de expressão de gênero, vem gerando o crescimento dos debates públicos. Volto a afirmar que em um evento de arte que de saída se propôs a ouvir as ruas, essas questões precisavam ser incluídas.

A ideia da Bienal de São Paulo ser um arquivo em si mesma nos colocou o desafio de compreender os trânsitos dessas questões dentro da própria instituição. Foi observado que 3, dos 5 artistas ou coletivos escolhidos para essa análise, já haviam participado de outras edições do evento, sendo que o coletivo Mujeres Creando e Virginia de Medeiros estiveram juntos tanto na 27<sup>a</sup> quanto na 31<sup>a</sup> edições.

Outra questão curiosa ao compararmos o percurso da 31<sup>a</sup> Bienal com as edições anteriores, sobretudo as 27<sup>a</sup> e 29<sup>a</sup> edições, que contaram com um amplo número de artistas feministas como Nancy Spero e Ana Mendieta, é o fato de que em 2014, os conceitos de gênero e sexualidade foram verbalizados e trabalhados nos processos de concepção do próprio evento. Isso gerou tanto uma direção para os trabalhos dos curadores envolvidos, quanto expectativas por parte do público e da crítica especializada. Conforme analisado, os curadores anunciaram já nas entrevistas que precederam a inauguração do evento que gênero, sexualidade, transexualidade e transcendência seriam algumas das principais questões abordadas. Com isso houve uma espera pela lista dos artistas participantes e uma possível associação dos mesmos com os pontos citados, além de especulações da mídia e da crítica de que aquela seria

a *trans* Bienal. Esse processo deixa evidente a importância de se pensar gênero e sexualidade enquanto conceitos integrantes do fazer artístico e não apenas como pontos evocados subjetivamente nos processos de construção poética.

Já, *Mujeres Creando*, Sergio Zevallos e *Yeguas del Apocalipsis* também estiveram associados a uma outra situação de curadoria, a exposição *Perder a forma humana* realizada no Museu e Centro de Arte Reina Sofia de Madri em 2012-13 com edições no Peru e na Argentina nos anos seguintes. O evento, coordenado por pesquisadores da *Red Conceptualismos del Sur* reuniu dezenas de artistas latino-americanos. Miguel A. López, curador peruano que organizou a sala *Deus é Marica* da 31ª Bienal, esteve envolvido no projeto da *Red*. A integração desses artistas e tantos outros mencionados neste estudo à *Red*, como o No-Grupo, Maris Bustamante, Hudinilson Jr e Álvaro Barrios, nos fornece uma nova dimensão sobre as trocas feministas, transviadas, dos gêneros e das sexualidades na arte produzida desde a América Latina.

Percebe-se pelo encontro dessas experiências curatoriais e as análises estabelecidas por esta pesquisa, que redes de produções feministas e transviadas vêm se consolidando desde a América Latina e ganhando forma em publicações, pesquisas e eventos nos últimos anos.

No contexto acima apresentado podemos assumir que a emergência de um arquivo de produções artísticas de referenciais feministas e transviados em construção se manifestou na Bienal de São Paulo de 2014. Ao mesmo tempo e de maneira reflexiva, a 31ª edição do evento contribuiu diretamente para a consolidação desse arquivo.

Em tempos em que muros são silenciados e pintados de cinza, deixando as cidades não apenas sem cor, mas com menos memória com o apagamento dos diálogos registrados nas paredes, me parece que a 31ª Bienal de São Paulo assume uma importância ainda mais significativa. Ao conectar visualmente o pessoal e o político em um projeto curatorial e de produção de conhecimento desenvolvido no contexto da ascensão de forças políticas conservadoras, demonstrou a potência da arte em estabelecer diálogo com as tensões socioculturais que envolvem o direito de existir.



Espero que essa pesquisa tenha contribuído para a permanência dessas produções artísticas, fortaleça a memória, amplie o conhecimento sobre a arte contemporânea latino-americana e que abra portas para futurxs pesquisadorxs.

## REFERÊNCIAS

### LIVROS E ARTIGOS ACADÊMICOS

ADELMAN, Miriam. **A voz e a escuta**. São Paulo:Blucher, 2009.

\_\_\_\_\_; RUGGI, Lenita. Contemporary Sociology of the body In. **Sociopedia ISA**, 2012.

ADES, Dawn. **Arte na América Latina**. São Paulo: Cosac&Naify, 1997.

AHMED, Sarah. **Queer Phenomenology**: orientations, objects, others. Durham and London: Duke University Press, 2006.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In. ADES, Dawn. **Arte na América Latina**. São Paulo: Cosac&Naify, 1997.

ALLEWART, Monique. **Ariel's ecology**. Plantations, personhood, and colonialismo in the american tropics. Minnessota: Minnessota University Press, 2013.

AMELIA, Jones. The sexual politics of the dinner party. In. **Reclaiming female agency**: feminist art history after postmodernim. Berkeley: University of California Press, 2005.

ANDERSON, Kathryn, JACK, Dana C. Learning to listen. In. GLUCK Sherna, PATAI, Daphne. **Women's Words: The feminist practice of oral history**. Nova Iorque: Routledge, 1991.

APPADURAI, Arjun. Archive as aspiration. In. BROUWER, Joke and MULDER, Arjen (Ed.). **Information is Alive**. Rotterdam: V2\_Publishing/NAI Publishers, p.14-25.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

BANES, Sally. **Greenwich Village 1963**: Avant- garde, performance e o corpo efervescente. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BARRA, Pablo León de la. Notes from the tropics. In. AMIRSADEGHI, Hossein. **Contemporary art Brazil**. Londres: Thames & Hudson, 2012.

BELLATIN, Mario. In. CAMPUZANO, Giuseppe. **Museo Travesti del Perú**. Lima:2007.

BENTO, Berenice. É o queer tem pra hoje? Conversando sobre as potencialidades e apropriações da Teoria Queer ao Sul do Equador. **Áskesis**, v.4, n.1, jan/jun. 2015, p.143-155.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999

BORDO, Susan. **The male body**: a new look at men in public and in private. 2000.

BORGES, Joana Vieira. **A grande dama do feminismo no Brasil**. *Rev. Estud. Fem.* 2006, vol.14, n.2, pp. 553-555.

BOUDIEU, Pierre. **Esboço de auto-análise**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

BOUDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O Amor pela arte, os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: Edusp, 2003.

BRENSON, Michael. **Acts of Engagement**: writings on Art, Criticism, and Institutions, 1993-2002. Rowman & Littlefield publishers. Maryland, 2004.

BRODSKY, Judith; OLIN, Ferris. Stepping out of the beaten path: reassessing the feminist art movement. **Signs**: journal of women in culture and Society. vol.33, n.2, 2008.

BUTLER, Judith. **Precarious life: the powers of mourning and violence**. Nova Iorque: Verso, 2004.

\_\_\_\_\_. **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

\_\_\_\_\_. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo**. In. LOURO, Guracira. **O corpo educado, pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

\_\_\_\_\_. Regulações de gênero. **Cadernos Pagu**, no.42 Campinas Jan./June 2014.

CAETANO, Ana. Para uma análise sociológica da reflexividade individual. **Sociologia, problema e práticas**. N.66, p.157-174, 2011.

CARVALHO, Isabel C. Biografia, identidade e narrativa: elementos para uma análise hermenêutica. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, n.19, p.283-302, jul. 2003.

CAUQUELIN, Anne. Teorias da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CASSUNDÉ, Bitu. Sobre o vulcão. In. CASSUNDÉ, Bitu; RESENDE, Ricardo; MACIEL, Maria Esther. **Leonilson sob o peso dos meus amores**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

CHAVES, Anna. Minimalism and the Rethoric of Power. In. FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan. **Art in modern culture, an anthology**. Nova Iorque: Phaidon, 1992.

CLARK, Timothy J. The painting of modern life. In. FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan. **Art in modern culture, an anthology of critical texts**. Nova Iorque: Phaidon, 2003.

COMBAHEE River (the). **The Combahee River Collective statement**, 1979. Disponível em: <http://www21.adrive.com/filemanager/downloadfile/19473894>.

CONNELL, R; MESSERSCHMIDT, James. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos Feministas**. Florianópolis, n.21, 2013. p.241-282.

CRANE, Diana. Reflections on the global art market: implications for the Sociology of Culture. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 24, n. 2, p. 331-362, maio/ago. 2009.

CRENSHAW, Kimberlè. Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color. **Stanford Law Review**, 43,1241-99, 1993.

DANTO, Arthur. Mundo da Arte. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.1, p.13-25, jul 2006.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DOYLE, Jennifer. **Hold it against me**: difficulty and emotion in contemporary art. Durham and London: Duke University Press, 2013.

ERNEST, Wolfgang. The Archive as Metaphor. **(No) Memory**, n7, 2004.

ESCHE, Charles (et al.). **31ª Bienal de São Paulo**: Como (...) coisas que não existem. São Paulo: Fundação Bienal, 2014.

EXPORT, Valie. Woman's Art. In. HARRISON, Charles; WOOD, Paul. **Art in theory** (1900-200). An anthology of changing ideas. Blackwell, 2003.

FABBRINI, Ricardo N. Para uma história da Bienal de São Paulo: da arte moderna à contemporânea. **Revista USP**. São Paulo, n.52 dez-fev 2001-2002.

FARIAS, Agnaldo; ANJOS, Moacir. Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo: Há sempre um copo de mar para um homem navegar. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

FELSKI, Rita. **Gender of modernity**. Cambridge: Harvard Press, 1996.

FER, Briony. A linguagem da construção. In. FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul (Orgs.). **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FERGUSON, B; Hoegsberg, M. Talking and thinking about Biennials: the potential of discursivity. In: **The Biennial reader**. Alemanha: Hate Cantz, 2010.

FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecilia (Orgs.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

FIALHO, Ana Letícia. O Brasil está no mapa? Reflexões sobre a inserção e a visibilidade do Brasil no mapa internacional das artes. In. BUENO, Maria Lucia. **Sociologia da arte no Brasil**. São Paulo: Senac: 2012.

FIELDS, Jill. Introduction. In. FIELDS, Jill. **Entering the Picture: Judy Chicago, The Fresno Art Program, and the collective visions of women artists**. Nova Iorque: Routledge, 2012.

FILIPOVIC, Elena; van HAL, Marieke; Ovstebo, Solveig. Biennialogy. In: **The Biennial reader**. Germany: Hatje Cantz, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. A escrita de si. In: O que é um autor? Lisboa: Passagens, 1992. pp. 129-160.

FRASCINA, Francis. A política da representação. In. WOOD, Paul; FRASCINA, Francis (Orgs.). **Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FUSCO, Cuco. **Corpus Delecti. Performance art of the Americas**. Nova Iorque: Routledge, 2000.

GEORG, Simmel. SOUZA, Jessé; OELZE, Berthold (Org). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

GRAY, Herman S. **Cultural Moves: African Americans and the politics of representation**. Berkeley: University of California Press, 2005.

GREENBERG, Clement. Vanguarda e kitsch. In. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.) **Clement Greenberg e o debate crítico**.

GROSZ, Elizabeth. Corpos refigurados. **Cadernos Pagu**. Campinas, n.14. p.45-86, 2000.

GRZANKA, Patrick. **Intersectionality: a foundation and frontiers reader**. Boulder: Westview Press, 2014.

GUASCH, Anna Maria. **Arte e Archivo**, 2013

HALBERSTAM, (Judith) Jack. **In a Queer time and place**. Nova Iorque: New York

University Press, 2005.

\_\_\_\_\_. **Female Masculinity**. Durham: Duke University Press, 1998.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_; SEALY, Mark. **Different: contemporary photographers and black identity**. Nova Iorque: Phaidon, 2001.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006

HANKIVSKY, Olena. **Intersectionality 101**. Canada: The Institute for Intersectionality Research & Policy, 2014.

HARAWAY, Donna. **Primate visions**. Nova Iorque: Routledge, 1989.

HARDING, Sandra G. **Feminism and methodology: social science issues**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HLAVAJOVA, M. How to Biennial? The Biennial in relation to the art institution. In: **The Biennial reader**. Alemanha: Hatje Cantz, 2010.

HEINICH, Nathalie. **A Sociologia da Arte**. Florianópolis, EDUSC, 2010.

HOOKS, Bell. The oppositional gaze. In: HOOKS, Bell. **Black looks: race and representation**. Boston: South end Press, 1992.

IONTA, Marilda. A escrita de si como prática de uma literatura menor: cartas de Anita Malfatti a Mário de Andrade. **Revista de estudos Feministas**. Florianópolis, v.19, n.1, p.91-101, jan./abril. 2011.

JAGOSE, Anna Maria. **Queer theory: an introduction** Sidney, 2006.

JAVCHELOVITCH, Sandra; BAUER, Martin. Entrevista narrativa. In: BAUER, Martin; GASKEL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

KORSMEYER, Carolyn. **Gender and Aesthetics: an Introduction**. London: Routledge, 2004.

LAGNADO, Lisette, PEDROSA, Adriano (Ed.). **27ª Bienal de São Paulo: Como viver junto**. Fundação Bienal de São Paulo, 2006.

LATOUR, Bruno. **We have never been modern**. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

LANDAU, Ellen G. **Jackson Pollock**. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 2005.

LAURETIS, Teresa. A tecnologia de gênero. In. Holanda, E. (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**. Papirus. Campinas- São Paulo. 2007.

\_\_\_\_\_. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2010.

LEITE Jr, Jorge. Nossos corpos também mudam. Sexo, gênero e a invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico. Tese de doutorado. PUC-São Paulo, 2008. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp074600.pdf>. (Acesso em: 01/10/15).

LEBEMEL, Pedro. **Loco Afán: crônicas de sidario**. Santiago: LOM Ediciones, 1996.

LIMA COSTA, Claudia de. Histórias/estórias entrelaçadas do(s) feminismo (s): introdução aos debates. Estudos Feministas, Florianópolis jan/abril 2009.

\_\_\_\_\_. Os Estudos culturais na encruzilhada dos feminismos materiais e coloniais. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. n.44, jul/dez.2014.

LIPPARD, Lucy. **Mixed Blessings: new art in a multicultural America**. Nova Iorque: the New York Press, 2000.

\_\_\_\_\_. Mapping. In. FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan. **Art in modern culture, an anthology of critical texts**. Londres: Phaidon, 2003.

LÓPEZ, Miguel A. **The Museo Travesti del Perú and the histories we deserve**. Fondazione Zegna, 2013.

LORDE, Audre. Age, Race, Class, and Sex: Women Redefining Difference. In. **Sister Outsider**. 1984

LOURO, Guacira. Uma política pós-identitária para a educação. In. **Um corpo estranho: ensaios sobre a sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004

LUCY-SMITH, Edward. **Latin American Art of the 20th Century**. Londres: Thames&Hudson, 2004.

MALDONADO-TORRES, Nelson. On the collegiality of being. Cultural studies, 21:2, 240-270. May, 2007

TRANSMARIKABOLLO. Manifesto Transmarikabollo, 2012. Disponível em: <<http://morpei.org/2013/207/>>. Acessado em: 10/04/2015.

MARCO, Edina de; SCHMIDT, Simone Pereira. Além de uma tela só para si. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v.11, n.1, p.11-18. jan./jun. 2003.

MARCO, Graciela Di. Los movimientos de mujeres en la Argentina y la emergencia del pueblo feminista. **Segunda época**, vol. XIV, 2010.

MARIANO, Silvana Aparecida. O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo. **Revista de Estudos Feministas**. Florianópolis, v.13, n.3, p.483-505. set./dez. 2005.

MESQUITA, Ivo; COHEN, Ana Paula (Ed.). **Guia da 28ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008.

MESQUITA, Ivo. Cartografias. In. **Carthographies**. Catálogo. Winnipeg, Canada: Winnipeg Art Gallery, 1993.

MEYER, Richard; LORD, Catherine. **Art and queer culture**. New York: Phaidon, 2013.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Niterói, **Cadernos de Letras da UFF**, nº34, p.287-324, 2008.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**. Porto Alegre, n.21. p.150-182. jan./jun. 2009.

MOSQUERA, Gerardo. Tercer Mundo y cultura occidental. In. **Revista Hum 736**. Granada, nº14, pgs. 16-19, 2011.

\_\_\_\_\_. Más allá de la Antropofagia. Notas sobre globalización y dinámica cultural. In. **Huellas**, 2006.

MUÑOZ, José Esteban. **Disidentifications**. Queers of color and the performance of politics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

NOCHLIN, Linda. **Why have there been no great women artists?**. 1971. Disponível em: <http://art-history.concordia.ca/news-and-events/Nochlin.pdf>. Acessado em 2 de outubro de 2012.

OLIVEIRA, Rita Alves. Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, v.15, n.3, jul./set., 2001.

OSTHOFF, Simone. De musas a autoras: mulheres, arte e tecnologia no Brasil. **ARS**. São Paulo, vol.8, nº15, 2010.

PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que quer dizer quando dizemos queer nao



Brasil? In. **Periódicus**, maio-out, 2014.

PÉREZ-ORAMAS, Luis (et al.). **Catálogo da 30ª Bienal de São Paulo**: A eminência das poéticas. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.

PERLONGHER, Néstor. El sexo de las locas. In. PERLONGHER, Néstor. **Prosa plebeya**. Buenos Aires: Editorial Colihue, 1997.

POLLOCK, Griselda. Modernity and the spaces of femininity. In. FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (Orgs.). **Art in modern culture, an anthology of critical texts**. Nova Iorque: Phaidon, 2003.

PRECIADO, Paul B. **Manifiesto contra-sexual**, practicas subversivas de identidad cultural. Madrid: Opera Prima, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. Aesthetic separation, aesthetic community: scenes from the aesthetic regime of art. In. **Art&Research**. Vol.2, nº1, 2008.

RESENDE, Ricardo. Em busca de comunicação. In. CASSUNDÉ, Bitu; RESENDE, Ricardo; MACIEL, Maria Esther. **Leonilson sob o peso dos meus amores**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica. In. BRITES, Blanca; TESSLER; Elida (Orgs.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002. p.125-140.

RODRIGUES, Ana Márcia L. A teoria dos arquivos e a gestão de documentos. In. **Perspectiva, ciência informação**. Belo Horizonte, v.11, n.1 p.102-117, 2006.

RODRÍGUEZ, Juana María. **Queer latinidad**: identity practices, discursive spaces. Nova Iorque: NYU Press, 2003.

ROSA, María Laura. El despertar de la conciencia. Impacto de las teorías feministas sobre las artistas de Buenos Aires durante las décadas del '70 y '80. In. **Artelogie**, nº 5, Outubro 2013.

ROSS, Cristine. The paradoxal bodies of contemporary art. In. JONES, Amelia. **A companion to contemporary art since 1945**. Malden: Blackwell, 2006.

SARTI, Cynthia. Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro. Campinas: **Cadernos Pagu**, nº16, 2001. p.31-48.

SCOTT, Joan. O enigma da igualdade. **Revista de Estudos feministas**, Florianópolis, v.13, n.1, p.11-30, jan./abril, 2005.

SEDWICK, Eve Kosofsky. A Espistemologia do armário. In: **Cadernos Pagu**. Campinas: Núcleo de Estudos de gênero Pagu, 2007.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SOUZA, Milena Costa. Your body is a battleground: o feminist art movement norte-americano analisado através da produção artística de Judy Chicago e Barbara Kruger. In: **Fazendo Gênero 10**: Desafios atuais dos feminismos. Florianópolis, 2013.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

THORNTON, Sarah. **Seven days in the art world**. Nova Iorque: Norton, 2009.

VALLE, Ione Ribeiro. A obra do sociólogo Pierre Bourdieu: uma irradiação incontestável. **Revista Educação e pesquisa**, São Paulo, v.33, n.1, p.117.134, jan./abr., 2007.

VASQUEZ, Pedro, A janela indiscreta de Alair Gomes. In: **Revista ZUM**, nº6, 29 de julho de 2014. Disponível em: [http://revistazum.com.br/revista-zum\\_6/janela-indiscreta-alair/](http://revistazum.com.br/revista-zum_6/janela-indiscreta-alair/)

VELOSO, Marisa. **Arte pública e cidade**. In: BUENO, Maria Lucia. Sociologia das artes visuais no Brasil. São Paulo: Editora Senac, 2013.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. São Paulo: Autores Associados, 2006.

ZINN, Maxine; DILL, Bonnie. Theorizing difference from multiracial feminism. In: **Feminist Studies** 22, 1996.

## PERIÓDICOS E WEBSITES

BASBAUM, Ricardo. Viva o contato, viva a vaia. In: **Trópico**. Dossiê 28ª Bienal, 23/11/08. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/3038,1.shl>. Acessado em: 08/01/17.

BERTOLOTTO, Rodrigo. Artistas cobram iniciativa da Bienal para liberar pichadora presa há 40 dias. **Folha de São Paulo**, 04/12/2008/. Disponível em: <http://noticias.uol.com.br/cotidiano/2008/12/04/ult5772u1973.jhtm>. Acessado em: 19/11/14

CYPRIANO, Fabio. Anna Maria Maiolino abre 2 mostras em NY e prepara outra para SP. **Folha de São Paulo**, 09/01/2002. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u20378.shtml>. Acessado em 25/06/14.

\_\_\_\_\_. 28ª Bienal de São Paulo naufraga em seu vazio. Folha de São Paulo, 29/11/2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/11/473085-28-bienal-de-sao-paulo-naufraga-em-seu-vazio.shtml>>. Acessado em: 19/11/14.

\_\_\_\_\_. Leia entrevista com curadores da próxima bienal de São Paulo. Ilustrada. **Folha de São Paulo**, 23/08/13. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/08/1330238-leia-entrevista-com-curadores-da-proxima-bienal-de-sao-paulo.shtml>>. Acessado em: 23/11/14.

\_\_\_\_\_. Crítica: Bienal revela delírios contidos e brilha pelo conjunto da obra Ilustrada. **Folha de São Paulo**, 14/10/2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1168511-critica-bienal-revela-delirios-contidos-e-brilha-pelo-conjunto-da-obra.shtml>>. Acessado em: 16/02/16.

DULCI, Nadja. **Arte e Política**: espaço para abortar na 31 Bienal de São Paulo. Universidade livre feminista, 13/11/14. Disponível em: <<http://feminismo.org.br/arte-e-politica-espaco-para-abortar-na-31a-bienal-de-sao-paulo/>>.

FOUNTAIN-STOKES, Lawrence. Giuseppe Campuzano y El Musei Travesti del Peru. Entrevista con Lawrence la Fountain-Stokes, 2009. **Hemispheric Institute E-Misférica**. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/campuzano-entrevista>>. Acessado em: 08/05/14.

GALINDO, MARIA. Bienal fez desinfecção do nome para exibir Daspu. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ult4026u29.jhtm>>. Acessado em 15/08/15.

GONÇALVES, Marcos Augusto. “Folha de S. Paulo”, caderno “Ilustrada”, “Curadores e críticos evitam pôr a mão na cumbuca”, São Paulo, sábado, 2 de dezembro de 2006, pág. E5.

HERKENHOFF, Paulo. Bienal age de modo cínico e intolerante ao lavar as mãos. Ilustrada. **Folha de São Paulo**, 15 de dezembro de 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1512200818.htm>>. Acessado em: 5/02/2016.

KUBÍK, Maíra. Na Bienal de São Paulo, mulheres fazem ato pela descriminalização do aborto. **Carta Capital**, 8 de setembro de 2014. Disponível em: <<http://www.fndc.org.br/clipping/na-bienal-de-sao-paulo-mulheres-fazem-ato-pela-descriminalizacao-do-aborto-938087/>>. Acessado em 25/04/2016.

LABRA, Daniela. Crítica: Bienal de Arte de São Paulo - A arte da reflexão. Artes Visuais. **O Globo**, 07/09/14. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/critica-bienal-de-arte-de-sao-pauloarte-da-reflexao-13856635>>. Acessado em: 16/02/16.

LAGNADO, Lisette. É preciso trabalhar para lutar contra o politicamente correto e a má consciência". **Revista Trópico**, 2006. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2803,1.shl>>. Acessado em 10/02/2017.

MEDEIROS, Virginia. **Sérgio e Simone**, 2009. Disponível em: <http://viriniademedeiros.com.br/obras/sergio-simone/>. Acessado em 10/02/2017.

MENEZES, Caroline. How to be contemporary? An interview with Carlos Esche. **Studio International: visual arts, design and architecture**, 2013. Disponível em: <<http://www.studiointernational.com/index.php/charles-esche>>. Acessado em 20/03/15.

MORAES, Camila. Coletivo boliviano faz instalação na Bienal de São Paulo contra criminalização do aborto. **Opera Mundi**, 28/09/14. Disponível em: <<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/cultura/38003/coletivo+boliviano+faz+instalacao+na+bienal+de+sao+paulo+contra+criminalizacao+do+aborto.shtml>>. Acessado em 15/09/16.

MUELLO, Thomas. São Paulo Art Biennial will feature transvestite and transsexual artists. (2014, June 16) **Folha de São Paulo**. Retrieved from: <<http://www1.folha.uol.com.br/internacional/en/culture/2014/06/1471085-sao-paulo-art-biennial-will-feature-transvestite-and-transsexual-artists.shtml>>. Acessado em 20/10/16

MUJERES CREANDO. Censura na Bienal de São Paulo. Disponível em: <<http://www.mujerescreando.org/pag/activiades/2014/1409-bienalSaoPaulo/articulo141017-censura.html>>. Acessado em 15/04/ 2015.

MUNIZ, Diógenes. Convite revela medo da Bienal, diz pichadora presa em 2008. In. **Folha de São Paulo**. 17/09/2010. Disponível em: <<http://noticias.bol.uol.com.br/folhaonline/ilustrada/2010/09/17/convite-revela-medo-da-bienal-diz-pichadora-presa-em-2008.jhtm>>. Acessado em: 10/01/17

PAOLA, Fernanda. Só a arte salva: entrevista com Agnaldo Farias. **Revista Cult**, 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/09/so-a-arte-salva/>>. Acessado em 19/11/14.

PEIRANO, Marta. Las cinco claves del escándalo del MACBA. **El Diario**. Disponível em: <[http://www.eldiario.es/cultura/politicas\\_culturales/claves-escandalo-MACBA\\_0\\_368163341.html](http://www.eldiario.es/cultura/politicas_culturales/claves-escandalo-MACBA_0_368163341.html)>. Acessado em 20/12/2015.

PERLONGHER, Néstor. A ordem dos corpos. In. **Folha de São Paulo**, Segundo Caderno, 21 de fevereiro de 1987.

PRECIADO, Paul B. Feminismo Amnésico. In. **Artillería Inmanente**, 2014. Disponível em: <<http://artilheriainmanente.blogspot.com.br/2014/05/beatriz-preciado-feminismo-amnesico.html>>. Acessado em: 10/03/2015.

\_\_\_\_\_. El museo apagado, 2015. In. **Parole de Queer**. Disponível em: <<http://paroledequeer.blogspot.com.br/2015/03/el-museo-apagado-por-paul-b-preciado.html>>. Acessado em 25/10/2016.

\_\_\_\_\_. Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans... In. **Revista Zehar**, Barcelona, no 54, 2004.

RIVATTI, Thais. Artistas da Bienal recriam a história a partir da arte. In. Blog do IMS. Disponível em: <<http://blogdoims.com.br/a-construcao-da-historia-a-partir-da-arte/>>. Acessado em: 09/01/17.

VERGARA, Eva. Ya octogenarias, siguen bailando la “cueca sola” en Chile. The associate press, 11 de setembro de 2016. Disponível em: <[wowway.net/news/read/category/Spanish%20News/article/the\\_associated\\_press-ya\\_octogenarias\\_siguen\\_bailando\\_la\\_cuenca\\_sola\\_en-ap](http://wowway.net/news/read/category/Spanish%20News/article/the_associated_press-ya_octogenarias_siguen_bailando_la_cuenca_sola_en-ap)>. Acessado em: 05/01/17.

WATTS, Jonathan. São Paulo Biennial: radical art and the struggle for survival. In. The Guardian, 11/09/14. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/sep/15/31st-sao-paulo-biennial-demonstrations>>. Acessado em: 12/03/15.

ZAYA, Octavio. Como entender o que não existe. El País, 20/09/14/. Disponível em: <[http://brasil.elpais.com/brasil/2014/09/17/cultura/1410975997\\_265697.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2014/09/17/cultura/1410975997_265697.html)>. Acessado em: 07/01/17.

## VÍDEOS

Entreolhares - Conversas com a 31ª Bienal de São Paulo (2014). Benjamin Seroussi, curador associado da 31ª Bienal, conduz uma conversa entre os artistas Virginia de Medeiros e Yuri Firmeza. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ioR-xkZjyCo>>. Acessado em 31/10/14.

Entrevista com Virgina de Medeiros. Vídeo publicado em 30/10/14 no Canal Curta! do youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xncqQNUkOR4>>. Acessado em 29/09/2015.

CASAPIETRA, Tiziana. A conversation with Charles Esche. Interview held via skype. Radicate. EU Contemporary Art, 18/04/13. Disponível em: <<http://www.radicat.eu/charles-esche-is-director-of-the-van-abbemuseum-eindhoven-netherlands-he-has-been-appointed-curator-of-the-31st-sao-paulo-biennial-opening-in-2014/>>.Acessado em 04/005/2015.

IPCO. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X6mxUgL8DBo>>. Acessado em: 12/06/2016.

## DOCUMENTOS

OJEDA, Julieta. Entrevista a Julieta Ojeda. **Mujeres Creando**, 2014. Disponível em: <<http://www.mujerescreando.org>>. Acessado em: 10/07/2016.

FUNDAÇÃO BIENAL. Relatório de gestão e contribuição à sociedade 2013-2014

IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de Trabalho e Rendimento, Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios 2007/2014. Disponível em: <<http://brasilemsintese.ibge.gov.br/educacao/anos-de-estudo.html>>. Acessado em: 09/01/17.

IBGE. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua), 2014. Disponível em: <[www. lbge. gov.br](http://www.ibge.gov.br)>. Acessado em: 09/01/17.

## GLOSSÁRIO

Álvaro Barrios: artista colombiano nascido em Cartagena em 1945. Estudou arquitetura na Universidade do Atlântico, mas sempre manteve uma relação intensa com as artes visuais. Seus trabalhos são inspirados no universo da cultura pop, dos quadrinhos e referenciam momentos da história da arte, especialmente o artista Michel Duchamp.

Amelia Jones: Historiadora da arte feminista e professora universitária, Jones (1961) publicou uma série de estudos sobre o Movimento de Arte Feminista nos Estados Unidos com ênfase, sobretudo em performances realizadas por mulheres. Os textos de Amelia Jones foram e seguem sendo de extrema importância na divulgação e reflexão sobre as produções visuais em interface com os feminismos.

Adriano Pedrosa: Graduado em Direito com especialização em artes visuais e curadoria, Pedrosa possui uma extensa experiência em curadoria. Em 2014 foi convidado para ser diretor criativo do MASP. Foi curador adjunto da 24ª e 27ª Bienais de São Paulo.

Andy Warhol: Nascido nos Estados Unidos em 1928 e falecido em 1987. Warhol foi o principal nome da Pop Art. Morreu de complicações físicas causadas pelo ataque de Valerie Solanas, ativista feminista radical.

André Breton: (1896-1966) escritor e poeta francês. Redigiu o Manifesto Surrealista e foi um dos principais líderes desse grupo da vanguarda européia do século XX.

Anna Bella Geiger: artista brasileira (1933) vive e trabalha no Rio de Janeiro. Sua produção é reconhecida internacionalmente. Seus trabalhos incorporam diferentes técnicas em um mesmo suporte. É professora da tradicional Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

Agnaldo Farias: profissional brasileiro. Curador, crítico de arte e professor doutor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Arthur Barrio: Nascido em Portugal (1945), Barrios se radicou no Brasil onde desenvolveu sua produção artística de intensa crítica política, sobretudo ao sistema da ditadura militar que perdurou entre os anos 1960 e 80.

Assis Chateaubriand: (1821-1968) jornalista, empresário e industrial brasileiro, um dos mais importantes patronos da arte moderna no Brasil. Conhecido como seria conhecido, foi também professor de direito e magnata das comunicações.

Carl Andre: nascido nos Estados Unidos (1935) é um proeminente artista Minimalista. Andre foi casado com a artista cubana Ana Mendieta e um dos principais suspeitos de sua morte, sendo julgado e absolvido.

Carla Accardi: artista italiana (1924-2014) nascida na região da Sicília. Foi uma das pioneiras em pintura abstrata em seu país. Foi uma das fundadoras do Grupo Forma 1, importante coletivo do pós-guerra.

Carla Lonzi: artista italiana (1931-1982). É uma escritora e crítica de arte feminista fundadora do grupo “Revolta Feminista”.

Carolee Schneemann: Artista norte-americana (1939) reconhecida por seus discursos voltados para as questões de gênero e sexualidade. Suas performances foram emblemáticas nos anos 1970 no contexto do Movimento de Arte Feminista Norte-americano. As ações *Meat Joy* (1964) e *Interior Scroll* (1975), na qual a artista retira um longo texto de sua vagina, lido publicamente para a audiência, são alguns de seus trabalhos mais conhecidos.

Chris Burden: artista norte-americano (1946-2015) que trabalhou nos campos da performance, instalação e escultura. É considerado um dos artistas pioneiros da



performance.

Clara Ianni: Nascida em São Paulo (1987) vive e trabalha naquela mesma cidade. Ianni é graduada em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo e é mestre em Visual and Media Anthropology na Freie Universität de Berlim. Foi assistente do curador do Museu do Louvre Régis Michael e da 7ª Bienal de Berlim.

Curador/a: Profissional responsável pela concepção, produção e execução de uma exposição de arte. Supervisiona todas as fases da elaboração do projeto expositivo, decide o tema da mostra e artistas participantes, produz e revisa os textos para os catálogos.

Diego Rivera: pintor mexicano, o maior expoente do Muralismo Mexicano, realizou dezenas de murais no México e no exterior. Suas pinturas seguiam os preceitos do Realismo Socialista e retratavam o povo mexicano e suas culturas.

Diego Rivera: foi um artista muralista mexicano (1886-1957) cuja obra pode ser encontrada em diversos países e museus do mundo. Entre 1907 e 1921 viveu na Europa onde criou amizade e teve intensas trocas com a cena de arte modernista local. Rivera teve um relação de longa data com a artista Frida Kahlo.

Dorothé Selz: (1946) artista francesa cujos trabalhos seguem a linha experimental e conceitual.

Elvira Benotti: artista italiana do século XX, seus trabalhos mais significativos foram realizados sobretudo na década de 1970. A obra de Benotti ficou esquecida por anos e recuperada nas primeiras décadas deste século por meio de pesquisas acadêmicas.

Femimundo: feira de produtos dedicados ao “universo feminino” realizada na década de 1970 na Argentina. O local foi construído como uma pequena cidade artificial

onde expositores vendiam produtos de beleza, aparelhos estéticos, equipamentos para a cozinha, entre outros.

Francisco Matarazzo Sobrinho: (1898-1977) Mais conhecido como Ciccilio, foi um importante homem de negócios e industrial do século XX que atuou ativamente como mecenas das artes visuais brasileiras financiando projetos e artistas. Em 1948 fundou o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e em 1951 a Bienal de São Paulo.

Frida Kahlo: a pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954) é popularmente conhecida pelos seus autorretratos e imagens que revelam uma intimidade de dor e luta pela sobrevivência em um corpo frágil, vítima de um grave acidente. A artista utilizava técnicas relacionadas às artes populares de seu país popularmente conhecidas por meio dos ex-votos. Bissexual, a vida sexual de Frida era incomum para a época. Kahlo viveu um relacionamento conturbado com o Muralista Mexicano Diego Rivera que durou, entre idas e vindas, até a sua morte.

Gabriele Schor: curadora alemã responsável pelo projeto Feminist Avant-Garde of the 1970s e pela The Sammlung Verbund Collection. A coleção está centralizada sobretudo na produção fotográfica de artistas mulheres, em sua maioria feministas, e reúne produções de artistas como Cindy Sherman, Francesca Woodman, Martha Rosler, Katalin Ladik, Nil Yalter, Birgit Jürgenssen and Sanja Iveković.

George Bataille: (1897-1962) escritor francês cuja obra transita entre a ficção e as ciências humanas. Publicou “A História do Olho” em 1928, livro no qual revela um pensamento interdisciplinar que transita entre a literatura e as ciências humanas.

Gloria Camiruaga:(1941-2006) foi uma artista visual e documentarista chilena. Camiruaga estudou filosofia na Universidade do Chile e Vídeoarte em São Francisco, na Califórnia. Produziu uma série de vídeos experimentais no início da sua carreira até

se enveredar pela linguagem documental e focar seu olhar diretamente em questões de cunho social, com grande sensibilidade para as questões de gênero e de sexualidade.

Guerrilha Girls: coletivo artístico feminista atuante desde a década de 1980 nos Estados Unidos formado por artistas anônimas que vestem máscaras de gorilas. As Guerrilhas Girls problematizam as relações de gênero nas artes visuais e atuam com cartazes e frases que revelam as desigualdades no mundo da arte.

Grupo Chaclacayo: Grupo formado pelos artistas Hermut Psotta (Alemanha), Sergio Zevallos (Peru) e Raúl Avellaneda (Peru). O grupo atuou entre 1982 e 1994 entre a América do Sul e a Alemanha, país escolhido como local de exílio por conta do governo autoritário de Fujimori.

Hilton Kramer: (1928-2012) crítico de arte e jornalista norte-americano atuante no jornal The New York Times. Publicou uma série de livros sobre história da arte.

Hommi Bhabba: (1949) teórico e pesquisador dos estudos culturais e teoria pós-colonial. Nascido na Índia, Bhabba vive e trabalha nos Estados Unidos onde leciona na Universidade de Harvard.

Hudinilson Jr: artista brasileiro (1957-2013) criador de uma vasta coleção de imagens relacionadas à sexualidade e ao desejo gay. Hudilson Jr. teve uma vida atribulada causada por sua dependência ao álcool, fato que dificultou sua ascensão profissional. Desde sua morte precoce, diversos pesquisadores vêm se debruçando sobre sua obra com uma significativa quantidade de textos e documentários lançados desde então.

Isabelle Champion-Métadier: artista francesa (1947) que trabalha sobretudo com pintura e desenho abstratos e de formas curvilíneas.

Ilse Fusková: feminista argentina e ativista lésbica. Fundadora da publicação

“Cadernos de existência lésbica”.

Ines Doujak: (1959) artista conceitual austríaca, pesquisadora e professora da área das artes visuais, participante da 31ª Bienal de São Paulo e protagonista do escândalo do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA). Seus trabalhos focam em questões relacionadas ao universo queer, feminista e descolonial.

Jackson Pollock: nascido nos Estados Unidos. Pollock foi um dos principais artistas norte-americanos conhecido como expoente do Expressionismo Abstrato e inventor da técnica de dripping, a qual consiste na aplicação de tinta sobre a tela sem o contato direto do pincel sobre a mesma.

La Doctora: ex-travesti chilena, que na atualidade assume a identidade de Tomás Rivera. La Doctora frequentou a emblemática zona de prostituição da Rua San Camilo em Santiago no Chile desde seus 14 anos de idade.

La Madonna: Travesti chilena que aparece como personagem dos textos de Pedro Lemebel, sobretudo no livro *Loco afán: crónicas de sidario*. La Madonna morreu de AIDS após o retorno da democracia no Chile. A cena em que a cineasta Gloria Camiruaga percorre seu corpo nu durante as gravações de a Última Ceia, foi responsável pela censura da obra quando na ocasião de sua exibição no Museu de Belas Artes do Chile.

León Ferrari: (1920-2013) Artista conceitual argentino que trabalhou com a associação de temas polêmicos como as guerras e as religiões. Durante a ditadura militar argentina se exilou em São Paulo e regressou ao seu país de origem apenas na década de 1990. Foi homenageado especial da Bienal de São Paulo em 2006 e participou da edição de 2014.

Libertad Lamarque: Atriz argentina que viveu entre 1908-2000 e passou grande parte da sua vida no México. Na década de 1920 gravou uma série de canções e com

isso se tornou uma das primeiras mulheres a ficarem famosas cantando Tango. A partir da década de 1930 protagonizou uma série de filmes, fato que contribuiu para a expansão da sua popularidade e reconhecimento.

M-19: O Movimento 19 de Abril foi uma organização de guerrilha urbana colombiana formado majoritariamente por jovens de classe média simpatizantes das ideias de esquerda. O M-19 surgiu a partir da insatisfação com as eleições de 1970 que resultaram na vitória de Misael Pastrana Borrero. O processo eleitoral foi percebido por muitos como fraudulento, o que resultou na organização política armada.

Madonna: nasceu nos Estados Unidos (1958), é uma cantora, compositora e mulher de negócios. Madonna ficou famosa por suas músicas e performances polêmicas, conhecidas por romper com dogmas relacionados aos gênero e as sexualidades.

Mães de Maio: Movimento social formado por um grupo de mulheres da periferia de São Paulo que perderam seus filhos em mortes violentas, muitas delas causadas por policiais. A partir de uma onda de assassinatos ocorrida entre os dias 12 e 16 de maio na grande São Paulo, diversas das mães que perderam seus filhos se organizaram para visibilizar essa situação.

Márcia Pantera: A drag queen Marcia Pantera é ícone da noite de São Paulo e uma das primeiras drags de grande projeção nacional no Brasil. Vivida pelo ex-jogador de vôlei Carlos Márcio José da Silva (1970), Pantera é famosa por suas habilidades acrobáticas no palco, por animar as melhores noites da capital paulista e ter uma das carreiras de sucesso mais duradouras da cena drag.

Marcio Harum – curador brasileiro, trabalhou como curador assistente na 27<sup>a</sup> Bienal de São Paulo e organizou a sala Zona de Tensão, dedicada ao trabalho de Hudinilson Jr. durante a 31<sup>a</sup> edição do evento.

Marcel Duchamp – artista francês (1887-1968), um dos precursores da arte conceitual e inventor do ready-made – objeto encontrado no mundo e transformado em arte pela ação do artista. O trabalho de Duchamp é frequentemente associado ao movimento Dadaísta, ainda que o artista não tenha participado ativamente do grupo. Um dos pseudônimos de Duchamp era Rose Sélavy, uma mulher elegante que posava para as fotos de Man Ray e assinava seus próprios trabalhos.

Manifesto Antropófago: Manifesto literário também conhecido como Manifesto Antropofágico, escrito pelo brasileiro Oswald de Andrade e publicado pela primeira vez em 1928 na revista de Antropofagia. O texto, redigido em prosa poética, reflete sobre a dependência cultural brasileira por meio de uma linguagem metafórica que referencia de forma bem humorada grandes pensadores ocidentais tais como Karl Marx e Sigmund Freud.

Man Ray: (1890-1977) fotógrafo e artista visual norte-americano de origem russa. Junto a Marcel Duchamp foi um dos principais nomes do Surrealismo em Nova Iorque.

Marcha das Vadias: A marcha das vadias é uma manifestação feminista, realizada em diferentes cidades brasileiras desde 2011. O protesto foi realizado pela primeira vez em Toronto-Canadá, naquele mesmo ano, e foi impulsionado como reação à frase de um policial local que afirmou que “as mulheres evitassem se vestir como vadias para não serem vítimas”. O oficial utilizou a palavra “slut” que significa vadia, e por isso a marcha foi batizada de *slutwalk* ou, Marcha das Vadias.

Margareth Harrison: (1940) artista feminista inglesa cuja obra vem gerando controvérsia em seu país desde a década de 1970. Harrison é conhecida por desenhos que trabalham com o erotismo, sexualidade e desafiam as convenções de gênero. Em diversas de suas imagens, figuras símbolo da masculinidade normativa, como o personagem Capitão América e o empresário Hugh Hefner, são retratados em poses sensuais, tais quais as posadas por *pin-ups* e pelas “coelhinhas” da revista Playboy.

María-Luisa Bemberg: (1922-1995) cineasta argentina cujos filmes são conhecidos por discutir a questão da mulher. Seu filme *Camila* (1984) foi indicado para concorrer ao Oscar de melhor filme estrangeiro.

Maris Bustamante: artista mexicana, nascida em 1949, pioneira em desenvolver arte feminista em seu país. Membro fundadora dos coletivos No-Grupo e Polvo de Gallina Negra.

Monica Meyer: artista e crítica de arte mexicana nascida em 1954. Meyer é graduada em artes visuais e mestre em sociologia. Foi uma das frequentadoras do Women's Building de Los Angeles. Na década de 80 criou junto com Mari Bustamante o coletivo Polvo de Gallina Negra. Os trabalhos de Meyer tem como base o desenho, colagens e performances.

Nan Goldin: fotógrafa norte-americana (1953) que se dedica a retratar a cena *underground* de Nova Iorque. Seus trabalhos versam sobre sexualidade, gênero e violência.

Nancy Spero: Nascida em Cleveland, Estados Unidos em 1926. Spero propõem um pensamento feminista em arte desde os anos 70 por meio da produção de obras visuais e conferências sobre o tema.

Nemesio Antúñez: Santiago (1918-1993). Artista visual, curador, ator e apresentador chileno. Foi diretor do museu de Belas Artes do Chile de 1969 até 1973. Sua carreira profissional é amplamente reconhecida no Chile, foi apresentador de televisão e participou do filme *Estado de Sítio* do diretor Costa-Gavras interpretando o papel do presidente uruguaio Jorge Pacheco Areco. Depois do Golpe de Estado de Pinochet (1973), se exilou na Catalunha, retornando ao Chile apenas em 1984. Em 1990 reassumiu a direção do Museu de Belas Artes até a sua morte em 1993.

Néstor Perlongher: O escritor e militante argentino Néstor Perlongher (1949-1992) se radicou no Brasil em 1982 onde seguiu militando pela comunidade LGBTT. Perlongher publicou textos em revistas e jornais latino-americanos sempre buscando problematizar as relações de gênero e as questões sociais que envolvem as sexualidades. Defendeu um mestrado em Antropologia pela Unicamp e publicou o livro *O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo*.

Nilbar Güres: Artista turca nascida em Istambul (1977). Formada em pintura pela universidade de Marmara da Turquia, fez um M.A em pintura e artes gráficas na Academia de Belas Artes de Viena. Gures vem desenvolvendo uma série de trabalhos que exploram o universo das mulheres do seu país e as relações entre o feminismo e a cultura mulçumana.

Nil Yelter: nascida no Cairo em 1938, artista de origem turca que trabalha e vive em Paris. Seu trabalho inclui desenhos, performances e fotografias. Na década de 1960 associou-se com movimentos da contra-cultura e movimentos feministas.

Oscar Niemeyer: (1907-2012) arquiteto brasileiro modernista, responsável pelo projeto dos edifícios da capital Brasília. Comunista, Niemeyer deixou o Brasil em 1964 retornando apenas em 1985.

Patricia Cisneros: colecionadora Venezuelana de arte latino-americana, possui um dos maiores acervos de arte latino-americana do mundo. Cisneros é membro do comitê diretor do MoMA de Nova Iorque e consultora de outras instituições do mundo da arte, como a Tate de Londres. Ela também é uma das diretoras da Fundação Cisneros, dedicada a preservação e difusão da arte Latino-americana.

Paulo Herkenhoff: curador, pesquisador e autor brasileiro nascido no estado do Espírito Santo (1949). Herkenhoff atuou em instituições de prestígio nacional e internacional. Foi diretor do Museu Nacional de Belas Artes (2003-06), curador adjunto do MoMA de Nova Iorque (1999-2002), integrante da comissão de seleção da 20<sup>a</sup>



Bienal de São Paulo e curador adjunto da 24<sup>a</sup> edição.

Pedro Marinello Kairath: fotógrafo chileno fundador da agência fotográfica Fotobanco e chefe do departamento de fotografia do Museu Histórico Nacional do Chile. Foi colaborador do coletivo Las Yeguas del Apocalipsis.

Produtor cultural: profissional que atua na organização de eventos culturais. Responsável pelo planejamento, execução e elaboração de projetos e produtos culturais.

Projeto curatorial: Projeto expositivo desenvolvido pelo curador da mostra. Envolve o plano de montagem, artistas participantes, disposição das obras e atividades paralelas como seminários, palestras e shows de música.

Regina Vater: (1943) artista brasileira cujos trabalhos têm como suporte diferentes mídias, da vídeo-instalação, fotografia, desenhos e pinturas.

Revista Claudia: Revista mensal brasileira editada pela Editora Abril dedicada ao público feminino. Suas matérias versam sobre família, cuidado com os filhos, moda e comportamento feminino.

Richard Serra: artista norte-americano (1938), mais conhecido por suas peças minimalistas de grande porte e confeccionadas em materiais pesados e industriais, como o ferro. Grande parte de suas obras são pensadas para locais públicos como praças e paisagens.

Suzanne Malherbe ou Marcel Moore: (1892-1972) foi uma artista francesa, ilustradora, fotógrafa e designer. Atuou em ações de performance junto com a também artista Claude Cahum, com quem formou um par romântico.

Valie Export: artista austríaca (1940) que trabalha em múltiplas plataformas tais

como vídeo, performance e animação computadorizada. Export também é conhecida pelo seu engajamento com as pautas feministas sendo que a performance *Tap and Touch Cinema*, na qual transeuntes podiam colocar as mãos por entre uma fantasia e tocar o corpo da artista, se transformou em uma das mais icônicas ações do Movimento de Arte Feminista. Em 1972 redigiu o *Woman's Art Manifest*, texto que clamava pela ampliação de ações feministas nas artes visuais.

Yael Bartana: artista israelense (1970) que trabalha sobretudo com vídeo e fotografia. Participou das 27<sup>a</sup> (2006) e 31<sup>a</sup> (2014) Bienais de São Paulo.

## APÊNDICES

### APÊNDICE A – Pré-questionário enviado para xs artistas selecionadxs para a pesquisa

Nome:

Data de nascimento:

Local de Origem:

Local de residência:

1) Em que medida sua participação na Bienal de São Paulo contribuiu para sua projeção no mundo da arte?

- a) Muito, minha projeção aumentou e com isso participei de novos projetos de exposição.
- b) Razoavelmente, minha projeção aumentou, mas pouco influenciou na minha carreira que já estava numa crescente.
- c) Pouco, a bienal deu visibilidade para o meu trabalho, mas não influenciou diretamente na minha carreira.
- d) Nada, bienal é apenas um dos muitos eventos do meu currículo.

2) Você se considera um/a artista engajado/a politicamente?

- a) Sim
- b) Não

3) Quais são as suas principais referências poéticas?

(Descreva quais questões considera pertinente ao desenvolver suas obras. Você pode mencionar desde questões plásticas até questões mais intelectualizadas, temáticas, etc.)

4) Você traça relações entre esses referenciais e textos escritos por diferentes pensadores/as?

- a) Sim

b) Não

5) Caso a resposta seja positiva, quais textos e autores/as são fundamentais para o desenvolvimento da sua poética artística?

APÊNDICE B – Pré-questionário enviado para xs curadores selecionadxs para a pesquisa

## QUESTIONÁRIO PARA CURADORES DAS BIENAS DE SÃO PAULO

Curador/a:

Data de nascimento:

Local de Origem:

Local de residência:

1. Há quanto tempo você trabalha como curador/a?
2. Mencione os projetos curatoriais que você considera mais relevantes no seu currículo.
3. Antes de ser curador/a da Bienal de São Paulo você teve a oportunidade de trabalhar em outras Bienais? Quais? Quando?
4. Na sua opinião, qual é a importância da Bienal de São Paulo no contexto da América Latina e de que maneira ela influencia o mundo da arte?
5. Qual é a importância de um projeto curatorial no contexto da Bienal de São Paulo?
6. De que maneira práticas curatoriais podem transformar o estado da arte?
7. De que maneira o tema da Bienal de São Paulo da qual você participou influenciou na definição dos/as artistas participantes?
8. Um/a curador/a pode estar envolvido/a com práticas políticas e sociais? Fale sobre isso.

9. No momento da seleção dos/as artistas participantes, de que maneira questões como raça/etnia, sexualidade, gênero e classe, influenciam as suas decisões?
10. Qual a importância da Bienal de São Paulo em apresentar para o mundo da arte novos/as artistas?

APÊNDICE C - Bienal de São Paulo, texto de María Galindo (Mujeres Creando)

Espanhol/Português

Disponível em: <https://www.mujerescreando.org/pag/activiades/2014/1409-bienalSaoPaulo/sao.htm>

Poniendo en cuestión el "calificativo" y el lugar social de "artistas". Planteando como contraposición a esta noción la idea de que la creatividad es universal y que no es propiedad del "artista". Sin producir objetos comerciales ni comerciables.

Sin haber jamás tocado las puertas de las galerías, ni aspirar a decorar bancos ni gobiernos.

Repudiando las paredes de todas las instituciones oficiales del arte.

Repudiando su carácter elitario y aburrido.

Repudiando el papel de bufón del poder que "el arte" en general ha venido ocupando en la sociedad.

Sin galerista que nos promueva, comercie ni venda internacionalmente.

Sin crítico que se ocupe de tasar nuestro trabajo. Atravesando como una flecha cargada de fuego y esperanza todos y cada uno de esos filtros, estaremos una vez más las Mujeres Creando en la 31 Bienal de Arte de Sao Paulo, por invitación directa, por encima de los administradores de la representación artística nacional, tanto la oficial gubernamental, como la no oficial apolillada.

¿Cómo es posible un fenómeno tal? Ya escucho a los dueños de la crítica y herederos de la historia oficial del arte en Bolivia decir que una cosa semejante sólo puede responder al extravío del arte mismo, a la desinformación sobre la increíble actividad artística a nivel nacional.

No vamos en representación del país; las condiciones de la bienal no suponen la representación por países, sino la selección de las propuestas que aportan a la inagotable discusión sobre aquello que se entiende hoy por "arte". No rellenamos, por tanto, el lugar país, vamos con nuestro propio nombre.

Es posible un fenómeno así por la trascendencia intrínseca de la propuesta, por la fuerza de nuestro lenguaje, por la destructividad de símbolos patriarcales que

contiene nuestro trabajo, por la capacidad de reinventar la propia realidad.

Es posible un fenómeno así por la relación que la producción de Mujeres Creando plantea entre ética, estética y lucha social. Todo eso que en las academias no existe y ni siquiera se imagina. Todo eso que en las galerías se desprecia porque no es vendible. Todo eso que en los museos ya está apolillado.

Concretamente, estrenaré en la bienal uno de los cortos que componen la obra 13 horas de rebelión. He escogido de todos aquel que plantea una de las luchas más duras de las mujeres en el mundo. Aquella lucha en la que hemos sido traicionadas por estas izquierdas que tanto ceden y tanto se parecen a las derechas que critican.

No voy a la bienal en busca de legitimación artística, porque tal legitimación no me hace falta. La legitimidad de mi trabajo es el surco abierto en el imaginario boliviano, es la imagen grabada en la retina de las adolescentes, es la locura contagiosa desplegada.

Acepto la invitación porque supone el acceso a más de 500 mil espectadores; supone poder seguir garantizando la sostenibilidad de mi trabajo; supone una palestra de discusión en torno de filosofía y política; supone demostrar la universalidad de mi trabajo.

Voy acompañada de Esther Argollo, una escultora feminista boliviana integrante de Mujeres Creando, una mujer anónima que jamás tendría, gracias a la mezquindad del medio, el espacio para confrontar su copiosa creatividad con un escenario como el de la bienal.

Acepto la invitación porque detesto el maniqueísmo entre lo alternativo esquematizado y lo institucional esquematizado. Dadas las complejidades de las relaciones sociales en las que estamos, todo maniqueísmo es una simplificación inaceptable.

La bienal forma parte de la cúspide del sistema oficial del arte que repudio estar allí presente -acepto- resulta contradictorio. Asumo la contradicción segura de que esa estructura tiene hoy tantas grietas en su conceptualización, que bien merece la pena agudizarlas con nuestra peligrosa presencia.

La obra será estrenada en Bolivia en noviembre y el fragmento que llevo se llama Úteros ilegales; el espacio a exponer en Sao Paulo se llama Espacio para



abortar.

No saldré de la bienal amansada ni menos amancebada por el sistema "arte". Segura estoy de salir con más ganas de joder, como me aconteció ya tantas veces que entré a las grandes instituciones del arte, como lo que soy: Una intrusa, una impostora sin disfraz.

## Tradução

Colocando em questão a “qualificação” e o lugar social do “artista”. Propondo como contraposição a essa noção a ideia de que a criatividade é universal e que não é propriedade do “artista”. Sem produzir objetos comerciais nem comerciáveis.

Sem haver jamais chegado às portas das galerias, nem aspirado a decorar bancos, nem governos.

Repudiando as paredes de todas as instituições oficiais de arte.

Repudiando seu caráter elitista e entediante.

Repudiando o papel do bobo da corte do poder que “a arte” em geral tem ocupado na sociedade

Sem galerista que nos promova, comercialize nem nos venda internacionalmente.

Sem crítico que se ocupe de taxar o nosso trabalho. Atravessando como uma flecha carregada de fogo e esperança todos e cada um desse filtros, estaremos mais uma vez, as Mulheres criando na 31ª Bienal de Arte de São Paulo, por convite direto, passando por cima dos administradores da representação artística nacional, tanto da oficial governamental, como a não oficial apodrecida.

Como é possível um fenômeno do gênero? Já escuto os donos da crítica oficial da arte na Bolívia dizendo que uma coisa semelhante deve indicar o rebaixamento da arte. A desinformação sobre a incrível atividade artísticas a nível nacional.

Não vamos representar o país, as condições da bienal não preveem representações por países, mas sim a seleção de propostas que lidem com a inesgotável discussão sobre aquilo que entende-se como “arte”. Não preencheremos portanto o espaço destinado ao país, vamos com o nosso próprio nome.

Um fenômeno assim é possível por meio da transcendência intrínseca da proposta, pela força da nossa linguagem, pela destruição dos símbolos patriarcais que contem os nossos trabalhos, pela capacidade de reinventar a própria realidade.

Um fenômeno assim é possível por meio da relação que a produção de Mulheres Criando estabelece entre ética, estética e luta social.

Tudo isso que não existe não existe nas academias e nem sequer se imagina. Tudo isso que nas galerias se despreza, pois não é comercializável. Tudo isso que nos museus já está apodrecido.

Estrearei especificamente na bienal um dos curtas que compõem a obra 13 horas de rebelião. Escolhi entre todos aquele que discute uma das lutas mais duras das mulheres no mundo. Aquela luta na qual fomo traídas por essas esquerdas que tanto se rendem e tanto padecem à direita que criticam.

Não vou à Bienal em busca de legitimação artística, porque essa legitimação não me faz falta. A legitimidade do meu trabalho é a ferida aberta no imaginário boliviano, é a imagem gravada na retina das adolescentes, é o desdobramento da loucura contagiante.

Aceito o convite porque isso significa o acesso a mais de 500 mil expectadores; supõe poder seguir garantindo a sustentabilidade do meu trabalho; supõe uma discussão em torno da filosofia e da política; supõem demonstrar a universalidade do meu trabalho.

Vou acompanhada de Esther Argollo, uma escultora feminista boliviana integrante do Mulheres Criando, uma mulher anônima que jamais teria, graças à mesquinharia do meio, o espaço para confrontar sua grande criatividade em um contexto como o da bienal.

Aceito o convite porque detesto maniqueísmo entre as simplificações de alternativo e de institucional. Dadas as complexidades das relações sociais em que nos encontramos, todo maniqueísmo é uma simplificação inaceitável.

A bienal faz parte da cúpula do sistema oficial de arte que repudio, estar ali presente e aceita-lo é contraditório. Assumo a contradição certa de que essa estrutura possui hoje tantas fissuras em sua conceitualização que vale a pena aguçar-las com nossa perigosa presença.

A obra terá sua estreia na Bolívia em novembro e o fragmento que levo chama-se úteros ilegais; o espaço que será criado em São Paulo chama-se “Espaço para abortar”.

Não sairei da bienal domesticada, muito menos libertada pelo sistema de “arte”. Estou certa de sair com mais vontade de mandar se foder, como já me aconteceu tantas vezes que entrei nas grandes instituições de arte tal como sou: uma intrusa, uma impostora sem disfarces.

APÊNDICE D – Trecho de Toda Peruanidad es un Travestismo. Giuseppe Campuzano  
(Espanhol/Português)

Los museos han sido desde sus inicios espacios de memoria y reflexión, como también sacralización y dogma, donde las obras coleccionadas surgen y fluyen, pero dentro de un canon que asimila o desecha.

Como musas travestidas, alentamos la interpretación e impugnamos la autoridad.

Lo travesti se plantea entonces como subversión de la condición espuria que tanto el museo tradicional, como los presupuestos sociales, le endilgan. Al respecto, contextos históricos tan diferentes como el Perú prehispánico y el marco propuesto por Magnus Hirschfeld durante la República de Weimar, admiten todo un rango de posibilidades entre los extremos de lo masculino y lo femenino.

Travesti por la recuperación de su centro; no titubeo ni protagonismo, sino equilibrio; contienda que sólo nosotras podemos librar – la “vedette” como “soldat”.

El Museo Travesti del Perú nace de la necesidad de una historia propia – una historia propia – una historia del Perú inédita – ensayando una arqueología de los maquillajes y una filosofía de los cuerpos, para proponer una elaboración de metáforas más productiva que cualquier catalogación excluyente.

Museo “falso” – como el apelativo de “falsa mujer” con que este lenguaje maniqueo nos adjetiva. Museo embozado, cuyas máscaras – la artesanía, la fotocopia, la gigantografía, el “banner”, esos sistemas de producción en masa – no ocultan, sino, al contrario, muestran. No camuflan, sino travisten.

## Tradução – Português

Os museus têm sido desde o início espaços de memória e reflexão, como também sacralização e dogma, onde as obras colecionadas surgem e fluem, mas dentro de um cânone que assimila ou descarta.

Como musas travestidas, encorajamos a interpretação e repugnamos a autoridade.

O travesti se exerce portanto como subversão da condição espúria que tanto o museu tradicional, como os pressupostos sociais lhe impingem. Nesse sentido, contextos históricos tão diferentes como o Peru pré-hispânico e o marco proposto por Magnus Hirschfeld durante a República de Weimar, admitem toda uma gama de possibilidades entre os extremos do masculino e do feminino.

Travesti pela recuperação de um centro; nem hesitação, nem protagonismo, senão equilíbrio; querela que apenas nós podemos acabar – a “vedete” como “solda”.

O Museu Travesti do Peru nasce da necessidade de uma história própria – uma história inédita do Peru – ensaiando uma arqueologia das maquiagens e uma filosofia dos corpos, para propor uma elaboração de metáforas mais produtivas do que qualquer catalogação excludente.

Museu “falso” como o dizer apelativo “mulher falsa”, como essas linguagens maniqueístas nos adjetivam. Museu disfarçado, cujas máscaras – o artesanato, a fotocópia, a plotagem, o “banner”, esses sistemas de produção de massa - não ocultam, mas sim mostram. Não camuflam, mas travestem.